pr. Gabriel HEREA

MESAJUL ESHATOLOGIC AL SPAȚIULUI LITURGIC CREȘTIN

Arhitectură și icoană în Moldova secolelor XV - XVI



Editura **Karl A. Romstorfer**, 2013

GABRIEL HEREA s-a născut la 1 iunie 1978, în municipiul Vaslui. Între anii 1993 şi 1998 a urmat cursurile Seminarului Teologic „Veniamin Costachi" de la Mănăstirea Neamţ. În 2002 absolvea Facultatea de Teologie Ortodoxă „Dumitru Stăniloae" din Iaşi, susţinându-şi teza de licenţă în dogmatică sub îndrumarea Preafericitului Părinte Patriarh Daniel, Mitropolitul Moldovei şi Bucovinei la acea dată. Lucrarea a fost publicată sub numele *Lumina din inimi, spiritualitate isihastă în traducerea şi tâlcuirea părintelui Stăniloae,* de către Editura Trinitas, cu ocazia *Centenarului Dumitru Stăniloae* din anul 2003. Între anii 2001-2003 şi 2006-2008 a audiat cursuri la Facultatea de Filosofie din Iaşi, susţinând în 2008 o lucrare de disertaţie cu titlul: *Hermeneutica simbolului în icoana de tradiţie bizantină*. Între anii 2007 - 2012 a fost doctorand al Facultăţii de Arte Plastice şi Design, în cadrul Universităţii „George Enescu" din Iaşi, unde, sub îndrumarea Prof. univ. dr. Tereza Sinigalia, a pregătit o Teză cu titlul: *Mesajul eshatologic al spaţiului liturgic creştin. Arhitectură şi icoană în Moldova secolelor XV-XVI*, teză susţinută public în anul 2012. Prezenta lucrare conţine rezultatele cercetărilor din această Teză de Doctorat.

Este autor al lucrărilor *De ce este sfânt Ştefan cel Mare?*, Biserica Sfânta Cruce, Pătrăuţi, 2006; *Pelerinaj în spaţiul sacru bucovinean*, Editura Patmos, Cluj-Napoca 2010, reeditată de Editura Heruvim, Pătrăuţi 2011. Este coautor al lucrărilor *Lumina din inimi...,* Editura Trinitas, Iaşi, 2003 (împreună cu Liviu Petcu); *Monumente UNESCO din România*, Editura Proema, Baia Mare, 2008 (împreună cu Emanuel Peterliceanu); *Mănăstirea Hurezi,* Editura Artec Impresiones, Segovia, 2009 (împreună cu Bogdan Tătaru-Cazaban); *Pătrăuţi 1487,* Editura Heruvim, Pătrăuţi 2011 (împreună cu Petru Palamar). Este consultant ştiinţific al lucrărilor: *Bisericile de lemn din Maramureş,* de Teodor Baconsky, Editura Artec Impresiones, Segovia, 2009; *Bisericile din Moldova,* de Neagu Djuvara, Editura Artec Impresiones, Segovia, 2009.

Articole publicate: *Integrarea în Uniunea Europeană, realitate politică şi provocare spirituală*, conferinţă susţinută în 2006 şi preluată în Revista *Candela* a Arhiepiscopiei Sucevei şi Rădăuţilor, nr 5/7 - mai/iulie 2006, p. 23-24 şi în cotidianul *Crai nou* din ziua de joi, 25 mai 2006, p. 5; *Cunoaşterea apofatică în Biserica de răsărit*, în *Adversus Haeresis, Filosofie creştină şi dialog cultural,* Editura Lumen, Iaşi, 2007; *Despre interpretarea Sfintei Scripturi* sau *Drumul de la „neînţelegere" la „înţelegerea-trăire"*, în *Adversus Haereses*, vol. II, Editura Lumen, Iaşi, 2008, p. 365-386; *Potenţialul duhovnicesc al icoanei creştine*, în revista *TABOR*, IV, Nr. 2, mai 2010, Cluj-Napoca, p. 67-80; *Simbolul în icoana de tradiţie bizantină – note hermeneutice*, în *Studii Teologice*, nr. 4, Bucureşti, 2011, p. 177-224; *Despre moartea şi învierea alături de Hristos*, postfaţă la Florin Mihăescu, *Omul în tradiţia creştină*, Editura Heruvim, Pătrăuţi 2011, p. 203-220; *Maria Asanina Paleologhina şi tezaurul simbolic bizantin*, în *Monumentul XIII*, partea a 2-a, Ed. Doxologia, Iaşi, 2012, p. 221-236; *Iconologie şi eclesiologie în teologia Părintelui Dumitru Stăniloae* în *Studii Teologice*, nr. 2, 2013. Este colaborator permanent al revistei *Biserica din sufletul copilului*, editată de Mănăstirea Sfântul Ioan cel Nou din Suceava.

În anul 2003 a fost hirotonit preot pe seama bisericii *Sfânta Cruce,* parohia misionară Pătrăuţi II, judeţul Suceava. Astfel a fost însărcinat de către I.P.S. Pimen cu grija Bisericii Monument UNESCO, pe lângă care a înfiinţat în 2007 *Muzeul „Casa preotului bucovinean"*. Din anul 2003 Biserica *Sfânta Cruce* a intrat într-un amplu proces de restaurare, iar între anii 2009 - 2013 s-a construit Centrul Social - Cultural *Heruvim* destinat celor ce doresc să studieze iconografia moldovenească, punându-se astfel bazele *Şcolii de vară* de la Pătrăuţi. Contact: parintelegabriel@yahoo.com; (004) 0740.057.712.

pr. Gabriel HEREA

Mesajul eshatologic al spațiului liturgic creștin

Arhitectură și icoană în Moldova secolelor XV - XVI

Se tipărește cu binecuvântarea IPS Pimen,
Arhiepiscop al Sucevei și Rădăuților.

Editura **Karl A. Romstorfer**, Suceava, 2013

PREFAȚĂ

„*Bucură-te carte în care a fost scris Cuvântul*”. Textul acesta, aparent banal, mai cu seamă când este numai auzit, extras din *Triod*, carte fundamentală pentru slujbele anului bisericesc răsăritean, mi se pare că rezumă, în ambele sensuri pe care doresc să le dezvolt aici, demersul științific al autorului.

Primul sens ar putea fi cel direct literal, o carte – această lucrare întocmită în vederea obţinerii titlului de Doctor în domeniul Arte vizuale la Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași – în care cuvântul scris dobândește o pondere specială în prezentarea și în deslușirea unor sensuri ascunse în structuri arhitectonice și în imagini mai mult sau mai puţin cunoscute, văzute în sine sau interrelaţionate cu manifestări artistice fie din spaţiul moldav în secolele XV – XVI, fie cu artefacte dintr-o vastă arie culturală, ce merge din Egipt până în Italia și Europa Centrală, cu accente particulare, firești, în lumea bizantină și balcanică.

Cel de-al doilea palier de interpretare, evident pentru cel care citește lucrarea și se oprește asupra anumitor aspecte, este unul mai subtil, pentru că aici și *Cartea* și *Cuvântul* trimit la conotaţiile lor biblice și liturgice, pentru care dă seamă însuși o parte din titlul său: „*Mesajul eshatologic*”.

Explicaţia pentru îmbinarea celor două unghiuri de vedere nu rezidă numai în formaţia teologică de bază a autorului, ci în dorinţa și în efortul său de a o depăși – în această împrejurare – pe aceasta și de a accede la cunoștinţe și la înţelegerea unor fenomene care transced propriul domeniu, într-un demers interdisciplinar care interferează cu istoria artelor.

Ne aflăm astfel în faţa unei încercări de sinteză, în care efortul de a îmbina armonic cele două componente, teologică și artistică, care își găsesc expresia în însăși creaţia arhitecturală și picturală a spaţiului liturgic, deci răspund unor comandamente teologice și „de comunicare vizuală”, am spune cu un limbaj actual, este clar, autorul bazându-se pe ideea că ele au fost folosite de când arta creștină și-a cucerit drept de cetate în viaţa Bisericii, dar au îmbrăcat, funcţie de loc și de timp, forme specifice și au putut fi investite, în contexte diferite, cu semnificaţii, și ele, diferite.

Lucrarea intitulată „*Mesajul eshatologic al spaţiului liturgic creștin. Arhitectură și icoană în Moldova secolelor XV – XVI*”, în ciuda unei anumite fărâmiţări a discursului, se remarcă prin conţinutul foarte dens de idei și de material faptic analizat. Acest întreg este susţinut de un număr foarte mare de imagini, dar și de originala „*Antologie de texte-sursă*”. Nici ilustraţia, nici „*Antologia*” nu sunt „Anexe”, ci părţi complementare textului de bază, pe care îl susţin și îl explicitează. Ne aflăm astfel, după știinţa mea, în faţa unei prime încercări de a ilustra, exempu cu exemplu luat din arta Moldovei secolelor amintite, dar și cu unele exemplificări din cea universală, direct văzute de autorul curios să își lărgească orizontul vizual și astfel să se apropie mai bine de creaţiile pe care realitatea de acasă, devenită tot mai bogată în urma restaurărilor, începând cu cea din biserica lui Ștefan cel Mare de la Pătrăuţi, unde este paroh din 2003, i-o ofereau. A ajuns astfel să caute echivalenţa dintre cuvânt și imaginea sacră, folosită în scopul transmiterii mesajului Bisericii, în cazul de faţă, cel eshatologic, nu rezumat la câteva texte, teme sau imagini – punctul de pornire putând a fi oricare dintre ele –, ci la zeci de grupaje menite să decodeze, dintr-un unghi de vedere ce poate părea uneori subiectiv, dar cel mai adesea bazat pe surse de autoritate, sensuri ascunse sau propuneri ce pot deschide drumul unor cercetări viitoare.

Câteva teme mari constituie osatura cercetării: 1) Confirmarea posibilităţii utilizării teoriilor generale despre simbol în cercetarea artei plastice medievale; 2) Identificarea în monumentele medievale din Moldova a unor elemente plastice ale căror semnificaţii pot fi urmărite în expresii artistice din diferite zone geografice și chiar din diferite perioade de timp; 3) Observarea mecanismelor de interacţiune din interiorul programului iconografic și dintre arhitectură și iconografie; 4) Redescoperirea de semnificaţii prin cercetarea comparatistă a unor elemente plastice exprimate în diferite arii geografice și prin realizarea unor conexiuni între expresiile scrise ale culturii creștine și iconografie.

O altă idee interesantă este propunerea, metodologică de această dată, de a utiliza, în dermersul hermeneutic asupra iconografiei creștine, cele 4 niveluri de interpretare folosite în analiza textului biblic: literal, tropologic-moralizator, alegoric și anagogico-escatologic. Chiar dacă nu orice temă iconografică se pretează integral acestui tip de interpretare, propunerea poate fi reţinută și, până la un punct, aplicarea ei este împlinită în lucrare. În acest sens, unul dintre demersurile cele mai interesante, posibil de urmărit de-a lungul întregii cărţi, este permanenta relaţie pe care autorul încearcă să o demonstreze între sursele scrise și realizarea plastică, deci plasarea pe primul palier al analizei, cel numit „literar". Ne aflăm aici în prezenţa celui mai constant tip de analiză, care urmărește, la rândul său, trei surse literare: biblică (vetero- și nou-testamentară), liturgic-imnografică și patristică, care își găsesc o primă ilustrare sintetică, tot la nivel de texte, în cărţile de cult – *Triodul* de predilecţie – și căutarea unor echivalenţe vizuale în construcţia bisericilor – în speţă a celor din Moldova – și în decorul parietal, predominant interior, dar și exterior, din care sunt extrase teme ce răspund ideilor-forţă de la care a plecat sau, așa cum se întâmplă în orice cercetare, a ajuns pe parcurs autorul.

Mi se par interesante demonstraţiile care pleacă de la idei formulate de alţi autori. Astfel, sintagma inspirată „*Spaţiul cale*" al lui Lützler, preluată și de alţi autori, devine un „Spaţiu al pregătirii" și un „Spaţiu al împlinirii", plecând de la premisa modelului biblic al Cortului revelat lui Moise și pus în operă în Templu de David și Solomon, regăsit în esenţa sa în structura spaţială ă lăcașurilor moldovenești, care în forma lor dezvoltată includ, în primul tip de cale, exonartexul, pronaosul și gropniţa, iar în cel de-al doilea, naos-altarul.

În acest context, decorul pictat poate, în unele cazuri, să amplifice sau numai să sublinieze sensurile inculcate în receptacolul construit. Analiza selectivă a unor teme, mai amplă sau restrânsă uneori la simple enunţuri este folosită programatic tot pentru a sublinia ideile de bază, care, într-un proces firesc în cercetare, urmează un parcurs spiralic.

Deși titlurile capitolelor și ale subcapitolelor tind să aducă unele nuanţări și particularizări, analiza atentă a întregului trimite la omniprezenţa semanticii eshatologice. Evident, lucrurile stau așa din perspectiva teologică a parcursului Creaţie – Mântuire – Veșnicie. Intuite mai mult și demonstrate pe fragmente, realităţile, să le spunem, „artistice" ale Moldovei medievale sunt puse, toate, în subsidiar, așa cum rezultă explicit din text și implicit din modul de tratare de către autor sub semnul biruinţei majore a lui Hristos asupra morţii, care justifică și adună în jurul său tot ceea ce se consideră a fi biruinţă a Maicii Domnului, a Îngerilor, a Sfinţilor sau chiar a ctitorilor.

Aș reveni, în final, la acel florilegiu de surse scrise. Justificarea unui asemenea demers amplu pleacă de la ideea că în arta religioasă răsăriteană medievală nimic nu a fost creat la întâmplare, că realizările constructive și plastice au un fundament teologic descifrabil în sursele scrise, biblice, patristice și/sau liturgice, pentru a căror circulaţie în Moldova, în contextul pierderii foarte multor manuscrise, despre care bănuim că au circulat sau au fost copiate aici, spaţiul sacru și mai ales imaginile pot constitui o dovadă indirectă.

Susţinută de analiza monumentelor la faţa locului, de cultura teologică și de începutul unei experienţe în domeniul istoriei artelor, de studiul bogatei bibliografii și de călătorii în străinătate menite să îi îmbogăţească orizontul de cunoaștere și bagajul de imagini destinat comparaţiilor, lucrarea părintelui Gabriel Herea, așa cum preconizam la început, este „o carte" și poate pregăti o „cale" spre cercetări viitoare.

Prof. Univ. Dr. Tereza Sinigalia

INTRODUCERE

La granița dintre Imperiul Bizantin și Regatul Apostolic al Ungariei, sub influența culturală a Regatului Polono-Lituanian și presiunea militară a tătarilor, în secolele al XIV-lea și al XV-lea apare pe harta politică a Europei ţara Moldovei. Odată cu afirmarea politică, tânărul stat moldovenesc își construiește infrastructură militară, civilă și eclesială. Opt monumente[1] de artă din această perioadă sunt înscrise astăzi în Lista Patrimoniului Mondial, ca un aport original al Moldovei la cultura omenirii. Cartea de faţă este rodul unei cercetări asupra artei moldovenești din „perioada clasică", ce se întinde din a doua parte a secolului al XV-lea până la sfârșitul secolului al XVI-lea, și cuprinde textul unei Teze de doctorat pe care am susţinut-o sub îndrumarea doamnei Prof. Univ. Dr. Tereza Sinigalia la Universitatea de Arte „George Enescu" din Iași.

Urmând un curs firesc al evoluţiei istorice, arta tânărului principat este dependentă de parcursul politic, militar și economic al statului. La mijlocul secolului al XIV-lea, locuitorii ţinuturilor dintre Carpaţii Orientali și râul Nistru au profitat de tulburările interne apărute în imperiul Hoardei de Aur și au susţinut un proces de centralizare politică ce a dus la formarea statului medieval Moldova. Speculând conjunctura creată, monarhul angevin al Ungariei, Ludovic I cel Mare (1342-1382), reușește să impună la est de Carpaţi o structură politico-militară condusă de Dragoș, un voievod român fidel coroanei Ungariei. Conducerea acestei formaţiuni statale incipiente a fost preluată cu forţa de fostul voievod al Maramureșului, Bogdan de la Cuhnea. Acesta organizează, înainte de anul 1365, o plecare a românilor maramureșeni nemulţumiţi de politica regală maghiară. Astfel, între anii 1359 și 1365, formaţiunea statală de pe valea râului Moldova se transformă într-un catalizator care până la sfârșitul veacului al XIV-lea va uni în jurul său celelalte formaţiuni statale existente între Carpaţi și Nistru, creând un stat de sine stătător[2].

Cercetările arheologice întreprinse în perimetre locuite în secolul al XV-lea au demonstrat, privitor la construcţiile bisericești, existenţa în Moldova începutului de secol XIV a unor tradiţii constructive exprimate în arhitectura bisericilor de lemn, din care s-au găsit vestigii la Rădăuţi, Suceava și Trotuș. În a doua jumătate a secolului se dezvoltă o atmosferă culturală ce favorizează apariţia unor biserici din zid, la care s-au folosit soluţii arhitectonice și decorative influenţate de medii artistice bizantine, sârbești și gotice.

Un exemplu al acestei evoluţii este biserica Sf. Nicolae din Rădăuţi. Săpăturile arheologice au demonstrat existenţa în interiorul actualului monument a unui edificiu bisericesc anterior, construit din lemn. Urmărind monedele și obiectele de podoabă descoperite în nivelul de funcţionare al bisericii de lemn, arheologii Lia și Adrian Bătrîna au datat construcţia din lemn „cel târziu în deceniul al doilea al secolului al XIV-lea", au precizat funcţia sa de „capelă a unei reședinţe aparţinând unui reprezentant de frunte al feudalităţii locale" și au atribuit biserica de zid perioadei lui Petru I Mușat (1375-1391)[3]. Descoperind

---

1 Bisericile de la Pătrăuţi, Voroneţ, Arbore, Probota, Mănăstirea Humorului, Vatra Moldoviţei, Catedrala Mitropolitană Sf. Gheorghe din Suceava și Suceviţa.

2 Pentru mai multe detalii privitoare la formarea statului moldovenesc, vezi Victor Spinei, *Moldova în secolele XI-XIV*, p. 290-331.

3 Lia Bătrîna și Adrian Bătrîna, *Contribuția cercetărilor arheologice la cunoașterea arhitecturii ecleziastice din Moldova secolelor XIV-XV*, în *SCIVA*, T.2, aprilie-iunie, 1994, p. 147; Lia Bătrîna, Adrian Bătrîna, *Biserica Sf. Nicolae din Rădăuți. Cercetări*

mormintele atribuite lui Bogdan și Laţcu în interiorul perimetrului bisericii de lemn, cercetările arheologice propun trei informaţii importante: (1) anterior „descălecatului", în Moldova existau biserici de lemn, (2) în perioada de consolidare a statului, domnii nu reușesc să susţină o campanie de construcţii eclesiale din piatră, ci preferă să utilizeze edificii deja existente, (3) acest lucru funcţionând până la Petru I Mușat, în vremea căruia a fost ridicat monumentul actual de la Rădăuţi. Din timpul acestui domn se păstrează biserica Sf. Treime din Siret și au fost descoperite în judeţul Suceava ruine ale unor biserici la Suceava (în curtea bisericii Sf. Dumitru și sub biserica Sf. Gheorghe Mirăuţi), Giulești (com. Boroaia), Tulova (com. Vornicenii Mari), Volovăţ și Humorul Vechi, iar în judeţul Neamţ, la Netezi (com. Grumăzești)[4].

În perioada lui Petru I Mușat își face apariţia în Moldova un plan arhitectonic uzual în Serbia secolului al XIV-lea, și foarte rar întâlnit în Bizanţ: *triconcul*. El a fost identificat în ruinele bisericilor de la Tulova, Volovăţ și Humorul Vechi, fiind evident la biserica Sf. Treime din Siret. În legătură cu apariţia acestui tip de biserică la est de Carpaţi, academicianul Răzvan Theodorescu atrage atenţia[5] asupra faptului că în ultimul sfert al secolului al XIV-lea, Moldova se afla în conflict cu Patriarhia Ecumenică din Constantinopol, datorită nerecunoașterii de către aceasta din urmă a episcopilor moldoveni Iosif și Meletie. Același tip de conflict exista în acea perioadă și între Patriarhia Ecumenică și Patriarhia Sârbă de la Peć. Prin urmare, în virtutea unui dinamism diplomatic vizibil în alte conjuncturi istorice, dar doar intuit în cazul de faţă, Răzvan Theodorescu sugerează existenţa „unor posibile și total neștiute contacte în sfera spirituală, ... , între voievodul mușatin al Moldovei și Mitropolia de Suceava – pe de o parte, și Serbia Lazarevicilor și Patriarhatul de Peci – pe de alta"[6].

Tânărul stat moldovenesc ajunge la maturitate politică în timpul domniei lui Alexandru cel Bun. Acum, Patriarhia Ecumenică recunoaște oficial Mitropolia Moldovei și canonicitatea hirotoniei mitropolitului Iosif I[7], recunoaștere ce trebuie privită ca un succes diplomatic important. Titlul de *autocrator* pe care Alexandru cel Bun și-l asumă în inscripţia brodată de pe epitrahilul, astăzi pierdut, păstrat la începutul secolului al XX-lea în Muzeul Lavrei Sf. Alexandru Nevski din Petersburg[8] spune mult despre pretenţia și exerciţiul de autodeterminare pe care le experimenta Moldova acelor timpuri.

Din această epocă, cercetările arheologice au scos la suprafaţă ruine care demonstrează o intensă activitate constructivă, în interes religios, dar și laic. Sunt elocvente descoperirile de la Mănăstirea Neamţ, Moldoviţa Veche sau Bistriţa de Neamţ. Chiar dacă niciunul dintre aceste monumente nu a ajuns întreg până la noi, arheologii Lia și Adrian Bătrîna, pe seama cercetărilor arheologice întreprinse, scriu despre biserica de secol al XV-lea de la Bistriţa de Neamţ că „elementele de plan și de boltire înscriu monumentul în tipul de biserici cu plan dreptunghiular, acoperite cu o serie de cupole dispuse în filă și prinse sub un singur acoperiș", biserica fiind „prototipul autohton al unei serii tipologice arhitecturale ce poate fi urmărită până în secolul al XVII-lea"[9]. Academicianul Răzvan Theodorescu consideră efortul cultural din timpul lui Alexandru cel Bun ca un prag „dintre două momente majore ale civilizaţiei medievale moldovenești, cel al începuturilor pline de căutări, de opţiuni, și cel al afirmării strălucite, printr-o originală sinteză, în vremea celor mai însemnaţi succesori ai voievodului, ... Ștefan cel Mare și Petru Rareș"[10].

Lucrarea pe care o propunem acum analizează din punct de vedere tematic vestigiile de artă din secolele XV-XVI, adică de la Alexandru cel Bun la Ieremia Movilă. Dat fiind faptul că ne dorim să realizăm o

---

arheologice și iterpretări istorice asupra începuturilor ţării Moldovei, Piatra Neamţ, 2012

4 *Ibidem*, p. 147-151.

5 Răzvan Theodorescu, *Un mileniu de artă la Dunărea de Jos*, p. 217-218.

6 Răzvan Theodorescu, *Implicaţiile balcanice ale începuturilor Mitropoliei Moldovei*, în *Hristos în Moldova, I*, p. 169-194.

7 Vezi scrisoarea din 26 iulie 1401 a Patriarhului Ecumenic Matei, în *Hristos în Moldova, I*, p. 18-21.

8 Nicolae Iorga, *Patrahirul lui Alexandru cel Bun: Cel dintâi chip de domn român*, în *Studii asupra Evului Mediu Românesc*, p. 159-161. Reactualizarea informaţiilor despre această piesă pierdută, la Maria Ana Musicescu, *La broderie roumaine*, București, Editura Meridiane, 1985, Cat. 8.

9 Lia Bătrîna și Adrian Bătrîna, *Contribuţia cercetărilor...*, p. 156-160.

10 Răzvan Theodorescu, *Un mileniu...*, p. 219.

identificare a elementelor plastice simbolice care conţin semnificaţii privitoare la realitatea eshatologică, și să observăm implicaţiile arhitectonice și iconografice ale utilizării acestor simboluri, vom acorda o deosebită atenţie acelor monumente care au fost restaurate sau care se păstrează în condiţii bune.

Cercetarea noastră s-a constituit într-un demers hermeneutic ce privește deopotrivă arhitectura și iconografia medievală moldovenească și, prin urmare, abordează cele două aspecte din punct de vedere tematic. Trebuie spus de la început că nu ne propunem să epuizăm sursele arhitectonice și iconografice, ci să le utilizăm ca exemple în demonstraţia tematică întreprinsă. Dat fiind faptul că „perioada clasică" moldovenească are niște limite în timp, am abordat mai amănunţit monumente de la începutul (Biserica *Sf. Cruce* din Pătrăuţi), mijlocul (Biserica *Buna Vestire* a Mănăstirii Moldoviţa) și finalul ei (Biserica *Învierea Domnului* a Mănăstirii Suceviţa). Nu am ocolit însă monumente ca bisericile *Coborârea Duhului Sfânt* a Mănăstirii Dobrovăţ, *Adormirea Maicii Domnului* a Mănăstirii Humor și *Coborârea Duhului Sfânt* a Mănăstirii Dragomirna, care ocupă de asemenea un loc important în cercetarea noastră, datorită faptului că deţin elemente plastice simbolice care argumentează tezele propuse. Cititorul textului ce îl introducem acum va întâlni argumentele descoperite, pe tot cuprinsul lucrării.

Formule artistice similare realizate în exteriorul Moldovei sunt folosite în lucrare nu pentru a demonstra fluxurile de influenţă culturală și circulaţia istorică a unor elemente plastice și tipuri iconografice, ci în scopul de a surprinde un context cultural creștin, context în care se integrează și Moldova secolelor XV-XVI, indiferent de sursele artistice imediate care au generat perioada de înflorire a artei moldovenești.

*

Cercetarea pornește de la o realitate general acceptată de către cercetători. Fie că e vorba de istorici sau de teologi, cu toţii sunt de acord asupra faptului că arhitectura bisericească și programul iconografic ce o împlinește conţin un mesaj legat de drumul creștinului prin această viaţă spre Împărăţia cerurilor. Capacitatea culturală a iconologului, talentul pictorului, puterea financiară și unele intenţii ale ctitorului fac însă ca monumentele să arate diferit. Cercetarea comparatistă între biserici din Moldova medievală și expresii artistice întâlnite în diferite regiuni geografice demonstrează faptul că indiferent de consistenţa programului iconografic sau de complexitatea arhitectonică a unui monument, mesajul privitor la Împărăţia cerurilor este prezent.

De regulă, termenul teologic utilizat pentru a desemna existenţa oamenilor în Împărăţia cerurilor este acela de „eshaton". Derivat din grecescul *ta eshata* (=cele din urmă), termenul este raportat la partea finală a existenţei creaţiei. Iar această *„parte finală"* se referă la inexistenţa unei etape următoare și la supravieţuirea veșnică a acestei etape *„din urmă"*[11]. Eonul eshatologic este ziua împlinirii, ziua Împărăţiei lui Dumnezeu în toată plenitudinea sa[12]. În eshaton, oamenii și natura vor avea o prezenţă transfigurată. Materialul nu va mai ascunde duhovnicescul, ci duhul va transfigura materia, trup uman sau natură, lucruri despre care vorbește atât Iisus Hristos[13], cât și Apostolul Pavel[14].

Privitor la starea oamenilor în Împărăţia cerurilor, tot ceea ce știm este urmare a interpretării informaţiilor parvenite prin revelaţie. Se spune că substanţa materială va dobândi o nouă calitate și că spiritul va avea o existenţă stabilă, în jurul lui Hristos. Dorind să surprindă aceste credinţe, creatorii de artă creștină au utilizat elemente plastice simbolice. Nenaturalul trupurilor uscate, uneori ignorarea proporţiilor nor-

11 Dumitru Stăniloae, *Teologia...*, vol. III, p. 143.

12 Vezi și Boris Rădulescu, *Sfânta Liturghie și Apocalipsa, tâlcuite prin cuvintele de pe Cruce*, p. 225.

13 Marcu 12, 25 : „Căci, când vor învia din morţi, nici nu se mai însoară, nici nu se mai mărită, ci sunt ca îngerii din ceruri".

14 I Corinteni 15, 51-54 : „Iată, taină vă spun vouă: Nu toţi vom muri, dar toţi ne vom schimba. Deodată, într-o clipeală de ochi la trâmbiţa cea de apoi. Căci trâmbiţa va suna și morţii vor învia nestricăcioși, iar noi ne vom schimba. Căci trebuie ca acest trup stricăcios să se îmbrace în nestricăciune și acest trup muritor să se îmbrace în nemurire. Iar când acest (trup) stricăcios se va îmbrăca în nestricăciune și acest (trup) muritor se va îmbrăca în nemurire, atunci va fi cuvântul care este scris: Moartea a fost înghiţită de biruinţă". Vezi și textele vechitestamentare de la Isaia 25, 8: „El va înlătura moartea pe vecie"; și Osea 13, 14: „Din stăpânirea locuinţei morţilor îi va izbăvi și de moarte îi va mântui. Unde este, moarte, biruinţa ta? Unde-ţi sunt chinurile tale?".

male în pictarea feţei şi a mâinilor, inserarea în aureolă a imaginii luminii necreate, toate acestea au rolul de a simboliza depăşirea lumii materiale şi participarea la existenţa eonică, în Împărăţia cerurilor.

Dar realitatea eshatologică (*eon*-ul) nu este doar viitoare, ci ea este contemporană timpului-durată (*cronos*-ul) în care trăiesc oamenii. Dumnezeu nu creează eonul (timpul) eshatologic în momentul Judecăţii de Apoi, ci eonul eshatologic este timpul în care trăiesc îngerii, din clipa creării lor. Atunci când timpul-durată (*cronos*) se va sfârşi, oamenii trecuţi prin moarte şi înviere îşi vor continua viaţa în eonul eshatologic. Însă existenţa paralelă a timpului durată şi a eonului eshatologic permite oamenilor să *pre-vizualizeze* Împărăţia cerurilor, participând la misterul liturgic şi dezvoltând un imaginar simbolic ce devine unul din fundamentele artei plastice creştine. Posibilitatea depăşirii timpului durată şi apropierii de eonul eshatologic prin timpul liturgic (*kairos*) este generată de *Jertfa*, *Învierea lui Hristos din morţi* şi *Deschiderea porţilor raiului*. Credinţa în biruinţa lui Hristos-Dumnezeu marchează esenţial imnografia liturgică, dar şi arhitectura bisericească şi iconografia. Imaginile verbale din textele scrise şi elementele plastice simbolice din pictură se fundamentează semiotic pe evenimentul biruitor al Învierii lui Hristos.

De altfel, argumentul teologic pentru reprezentarea plastică a trupului transfigurat al sfinţilor este chiar Învierea lui Hristos. Părintele Dumitru Stăniloae este categoric în această privinţă: „Pentru creştini, planul eshatologic, sau viaţa eternă de după moarte, nu e însă numai ceva viitor; ea a început prin şi în Hristos Care a înviat ca om din morţi. Iar întrucât Hristos rămâne cu cei credincioşi într-o legătură intimă sau chiar în ei, viaţa eternă a început şi pentru ei ca arvună. De aceea în Noul Testament se spune că în Hristos suntem la sfârşitul veacurilor (I Corinteni 10, 11; Evrei 9, 26). O dată cu Hristos a început sfârşitul veacurilor, pentru că aceste veacuri s-au umplut prin Hristos cel prezent în ele de arvuna vieţii eterne. Cei ce cred în El trăiesc din viaţa Învierii Lui, fiind morţi întrucâtva vieţii de păcat şi veacurilor dinainte, eonului lumii acesteia”[15]. Credinţa în prezenţa lui Hristos Dumnezeu-Om trecut prin moarte şi înviere, în sânul Bisericii – prezenţă promisă de Însuşi Hristos: „... şi iată eu voi fi cu voi în toate zilele până la sfârşitul veacului. Amin”[16]. – motivează şi dirijează teologia şi cultul către aşteptarea vremurilor din urmă. Arhitectura şi iconografia sacră preiau mesajul eshatologic existent în scrierile teologice şi în cult, propunându-l în mod public cu ajutorul mijloacelor plastice specifice.

Biserica moldovenească poate fi considerată o specie a spaţiului sacru creştin şi deţine implicit, ca orice lăcaş de cult, o componentă arhitectonică şi una simbolică. Componenta arhitectonică este marcată de revelarea *Spaţiului Sacru* către Moise, David, Solomon şi Iezechiel. Arhitectonic, bisericile creştine preiau din revelaţie distincţia vechi-testamentară dintre *Sfânta Sfintelor*, *Sfânta* şi *Pridvor*[17]. Componenta simbolică a bisericii se construieşte complementar semanticii spaţiului sacru veterotestamentar. Cortul lui Moise[18] şi Templul lui Solomon[19] sunt imagini materiale ale Ierusalimului ceresc[20] şi prin arhitectura lor simbolizează Cosmosul creat, alcătuit din lume sensibilă şi lume inteligibilă[21]. Încăperea numită „Sfânta” simbolizează lumea materială, „Catapeteasma” simbolizează tăria[22] (cel de-al doilea cer), iar „Sfânta Sfintelor” simbolizează lumea inteligibilă, a cerului dintâi. Adică spaţiul sacru revelat este un microcosmos ce conţine din punct de vedere simbolic întreaga creaţie, văzută şi nevăzută. Aceste semnificaţii se transferă deplin şi asupra spaţiului sacru creştin[23]. Diferenţa dintre simbolistica Templului şi a Bisericii o

15 Dumitru Stăniloae, *Teologia...*, vol. III, p. 144.

16 Matei 28, 20.

17 Vezi capitolul (II.1) „Revelarea spaţiului sacru” din prezenta lucrare.

18 Vezi capitolele 25, 26 şi 27 din cartea Ieşirea.

19 Vezi capitolul 6 din cartea a III-a a Regilor şi capitolul 3 din cartea a II-a a Cronicilor.

20 Vezi capitolele 40, 41 şi 42 din cartea profetului Iezechiel şi capitolul 21 din Apocalipsa Sfântului Ioan Evanghelistul.

21 Vezi capitolul (II.1) „Spaţiul sacru, în scrierile lui Cosmas Indicopleustes şi Sfântul Maxim Mărturisitorul” din prezenta lucrare.

22 Facerea 1, 6-8.

23 Sfântul Maxim Mărturisitorul vede în Biserică „chip şi icoană a întregului cosmos, constătător din fiinţe văzute şi nevăzute, având aceeaşi unitate şi distincţie ca şi el”. (Sf. Maxim Mărturisitorul, *Mystagogia*, p. 15).

dau urmările kosmice ale Învierii lui Hristos. Înaintea acestui eveniment salvator, legăturile dintre lumea materială și cea spirituală erau aproape inexistente. În perioada Vechiului Testament, marele preot intra în Sfânta Sfintelor doar o dată pe an[24], iar acest lucru marca tocmai inaccesibilitatea naturală a spaţiului ceresc[25]. Urmările Învierii lui Hristos devin punctele de referinţă principale în istoria spaţiului și a timpului sacru, căci atunci a apărut posibilitatea deschiderii porţilor raiului[26] și atunci s-a rupt catapeteasma Templului[27]. Arhitectura bisericii propune o imagine a Universului sfinţit prin Jertfa și Învierea lui Hristos[28]. Semnificaţiile edificiului de cult creștin nu mai vorbesc despre deosebirea dintre cele două lumi, ci despre căile de unificare deschise de Hristos. Astfel, componenta simbolică a edificiul eclesial creștin, în general, și a bisericii moldovenești, în particular, conturează *Spaţiul Sacru* ca o poartă deschisă între sensibil și inteligibil, ca un spaţiu ce favorizează împlinirea eshatologică.

Arhitectura și iconografia creștină sunt gândite simbolic, în contextul unei tentative liturgice de depășire a timpului-durată și de apropiere tainică de eonul eshatologic. Ţinând cont de aceste lucruri, cercetarea noastră este o întreprindere hermeneutică și urmărește: (1) Confirmarea posibilităţii utilizării teoriilor generale despre simbol în cercetarea artei plastice medievale; (2) Identificarea în monumentele medievale moldovenești a unor elemente plastice a căror semnificaţii pot fi urmărite în expresii artistice din diferite zone geografice și chiar din diferite perioade de timp; (3) Observarea mecanismelor de interacţiune din interiorul programului iconografic și dintre arhitectură și iconografie; (3) Redescoperirea de semnificaţii prin cercetarea comparatistă a unor elemente plastice exprimate în diferite arii geografice și prin realizarea unor conexiuni între expresiile scrise ale culturii creștine și iconografie.

Am considerat necesar să începem cercetarea cu clarificarea unor noţiuni de hermeneutică ale elementelor plastice simbolice și cu sublinierea influenţelor reciproce dintre cultura creștină scrisă (Biblie, imnografie, patristică) și manifestarea ei plastică. Noţiunile teoretice utilizate în cercetarea simbolului le-am confruntat cu semnificaţiile unor elemente plastice iconice, pentru a verifica veridicitatea aplicării acestora în prezenta lucrare. Așa s-a născut prima parte a cărţii. Aceasta este intitulată „Hermeneutica simbolului în icoana de tradiţie bizantină" – referindu-se prin termenul de „icoană" la toate formele de exprimare ale imaginii sacre[29] – și începe cu analizarea echilibrului existent în culturile iudaică și creștină între cuvânt și imagine. Pornind de la poruncile date lui Moise și sfârșind cu Întruparea lui Hristos, *cuvântul* și *imaginea* se dezvoltă paralel și sunt investite cu valoare comunicaţională asemănătoare[30]. Drept urmare, propunem ca instrumentar teoretic pentru analizarea imaginii plastice iconice reguli întâlnite și în hermeneutica biblică. Pentru a demonstra utilitatea acestei soluţii și pentru a putea adapta metoda cercetării textului biblic în vederea unei interpretări știinţifice asupra icoanei, prima parte a Tezei pune alături argumente biblice, liturgice și patristice cu elemente teoretice ale hermeneuticii simbolului. Lucrarea evidenţiază faptul că noţiunea de *simbol* este parte constitutivă a culturii creștine și se exprimă

---

24 Evrei 9, 7: „În cel de-al doilea însă numai arhiereul, o dată pe an, și nu fără de sânge, pe care îl aducea pentru sine însuși și pentru greșealele poporului".

25 Cosmas Indicopleustès, *Topographie...,* tome I, p. 452.

26 Matei 16, 18-19: „Și Eu îţi zic ţie, că tu ești Petru și pe această piatră voi zidi Biserica Mea și porţile iadului nu o vor birui. Și îţi voi da cheile împărăţiei cerurilor".

27 Matei 27, 51-52: „Și iată, catapeteasma templului s-a sfâșiat în două de sus până jos, și pământul s-a cutremurat și pietrele s-au despicat; Mormintele s-au deschis și multe trupuri ale sfinţilor adormiţi s-au sculat".

28 Evrei 9, 12: „El a intrat o dată pentru totdeauna în Sfânta Sfintelor, nu cu sânge de ţapi și de viţei, ci cu însuși sângele Său și a dobândit o veșnică răscumpărare".

29 Termenul de „icoană" este folosit în acest text în accepţiunea sa largă, echivalentă cu „imagine sacră creștină", cu trimitere specială la spaţiul Bisericii Răsăritene.

30 Diferenţa dintre simbolul vechi-testamentar și cel nou-testamentar vine din scopul urmărit prin expresia simbolică. Mitropolitul Pergamului, Ioannis Ziziulas, spune că „După Învierea lui Hristos simbolurile creștine nu mai mediază între lumea naturală și spirituală, nici între Vechiul și Noul Testament, ci între Învierea și Parusia lui Histos", apud Ioan I. Ică jr., *de la Dionisie Areopagitul la Simeon al Tesalonicului*, p. 11.

prin cuvântul scris și prin icoana „scrisă”[31]. De asemenea, din capitolul despre funcţiile simbolului și ale icoanei se poate observa faptul că elementele plastice simbolice întâlnite în iconografie se supun unor categorii generale ale simbolului, apariţiile compoziţionale ale acestor elemente plastice comportându-se asemenea simbolurilor verbale.

Asemenea textului biblic, compoziţiile plastice deţin patru niveluri semantice, putând fi interpretate din punct de vedere (1) literal, (2) tropologico-moralizator, (3) alegoric și (4) anagogico-eshatologic. Considerăm că ar fi util cercetătorului ce își propune exerciţii hermeneutice asupra iconografiei creștine să accepte existenţa acestor niveluri diferite de interpretare. Ca soluţii de verificare a rezultatelor cercetării am propus analizarea contextului plastic și cultural în care s-a dezvoltat compoziţia analizată și identificarea unor „locuri paralele” în care aceasta a mai fost executată, identificare urmată de o analiză comparatistă. Acceptarea instrumentarului teoretic propus ferește cercetătorul de derapaje periculoase ce ar favoriza ieșirea din contextul cultural. Reţinerea pe care o au unii cercetători ai icoanei în legătură cu interpretarea alegorică poate fi atenuată în condiţiile existenţei și respectării unor reguli de interpretare. De asemenea, utilizarea metodei de cercetare comparatiste asigură posibilitatea unor verificări ale soluţiilor interpretării prin descoperirea unor locuri paralele și prin analizarea contextului.

Partea a doua a lucrării analizează arhitectura moldovenească și pictura murală din perspectiva existenţei unor idei teologice generatoare de soluţii arhitectonice și plastice în arta creștină. Această parte a lucrării se intitulează: „Spaţiul sacru creștin și valenţele sale simbolice”. Recunoscând în *spaţiul raiului* și în *timpul îngerilor (eon eshatologic)* finalitatea naturală a existenţei create de Dumnezeu, moldovenii își construiau spaţiul liturgic după regula revelată de Dumnezeu prin Moise, David, Solomon și Iezechiel. Credinţa ce leagă edificarea spaţiului sacru creștin de revelaţia venită prin profeţi se regăsește și în alte spaţii geografice. Lucrarea de faţă se referă însă la Moldova și argumentele sunt rezultatul unei cercetări întreprinse în acest spaţiu geografic.

Arhitectura bisericii moldovenești propune o succesiune de încăperi, asemenea Cortului sau Templului. Partea principală, naos-altarul, este asemenea Sfintei și Sfintei Sfintelor, ce sunt despărţite de o catapeteasmă. Încăperea (pronaosul) sau încăperile (exonartex, pronaos, gropniţă)[32], prin care trebuie să treci pentru a pătrunde în naos-altar, sunt semnificante ale curţii Templului. Astfel, edificiul eclesial este împărţit în două părţi: (1) un spaţiu al pregătirii[33], pe care credinciosul trebuie să îl parcurgă în scop purificator, și (2) un spaţiu al împlinirii[34], simbol al unirii lumii sensibile cu cea inteligibilă prin Jertfa și Învierea lui Hristos, spaţiu unde se petrece taina liturgică. Important de menţionat este faptul că biserica creștină, în general, și biserica moldovenească, în particular, nu sunt replici ale Templului din Ierusalim, asemănarea dintre acestea datorându-se modelului unic: *Ierusalimul ceresc*[35]. Acest lucru pare a fi demonstrat de inserarea imaginii bisericii moldovenești în iconografia ce evocă revelaţii ale cortului[36] sau ale templului[37].

Un simbol eshatologic răspândit în arhitectura moldovenească este *Steaua cu opt colţuri*. Cunoscut și sub numele de *Roza vânturilor*, aceasta semnifică în arhitectura și iconografia creștină *Ziua a opta* și *Cerurile deschise*. Ambele semnificaţii sunt predominate de noţiuni privitoare la *eonul eshatologic*. *Ziua a opta* este momentul în care va dispărea timpul-durată și se va instaura eshatonul, iar *deschiderea cerurilor* este un eveniment ce însoţește fiecare act revelator al lui Dumnezeu, orice revelaţie înfăţișând celor ce

---

31 A se vedea capitolul „I.1. Valoarea imaginii în cultura creștină (icoană și cuvânt)” din prezenta lucrare.

32 Cele trei încăperi nu sunt neapărat prezente împreună. În Moldova există biserici doar cu exonartex și fără gropniţă (Părhăuţi, Baia) sau doar cu gropniţă și fără exonartex (Dobrovăţ).

33 Alcătuit din pronaos, la care se adaugă în unele biserici pridvorul și gropniţa.

34 Alcătuit din naos și altar.

35 Vezi capitolul „IV.7. Sionul, Ierusalimul ceresc și Biserica” din Antologia de texte sursă.

36 Vezi Fig. 80, 81.

37 Vezi Fig. 82, 84.

locuiesc în timpul-durată potenţele eshatonului eonic promis. Acest element simbolic este utilizat în arhitectura moldovenească sub forma arcelor încrucișate de deasupra pronaosului unor biserici[38] și în torsadele din piatră executate în cupolele din naosul și pronaosul bisericii mari de la Dragomirna.

Analizând contextual elemente plastice cu semantică eshatologică întâlnite în bisericile medievale moldovenești, se poate vedea cum mesajul eshatologic este vizibil începând din scena *Judecății de Apoi*, când îngerii închid sulul timpului istoric, și poate fi urmărit în iconografia evenimentelor legate de lupta și biruinţa asupra Antihristului, dar și în marea compoziţie a *Rugăciunii tuturor sfinţilor în Împărăţia cerurilor*. Considerăm că interacţiunea dintre compoziţiile plastice cu semnificaţii eshatologice descrie un „fir roșu" generator al unităţii simbolice a întregului spaţiu sacru.

Atunci când interpretăm o reprezentare plastică a unui sfânt sau o compoziţie plastică ce surprinde un eveniment istoric din viaţa lui Hristos sau a unui sfânt, constatăm că fiecare în parte propune un exemplu al biruinţei asupra răului. Orice eveniment din viaţa lui Hristos e un pas înainte spre ordonarea materiei căzute, înfrângerea diavolului și deschiderea ușilor raiului. Compoziţiile care o reprezintă pe Fecioara Maria relatează aspecte legate de Întruparea lui Hristos, fapt care reprezintă prima biruinţă istorică asupra urmărilor păcatului adamic. Scenele care înfăţișează evenimente petrecute în Vechiul Testament semnifică profeţii despre biruinţa care va veni prin Hristos. Sfinţii mucenici, cuvioși și păstrători ai credinţei primesc în urma jertfirii sinelui propriu, biruinţă din biruinţa lui Hristos. Iconografia îi înfăţișează pe aceștia primind *cununi ale biruinței*, de la îngeri sau de la Hristos Însuși. Biruinţa finală va avea loc la *Judecata de Apoi,* moment în care toate se vor ordona în jurul lui Hristos, și diavolul nu va mai putea lucra dezordinea. Asta înseamnă că sensul profund al *biruinței* este un sens eshatologic, biruinţa personală a sfinţilor fiind doar o pregătire pentru biruinţa finală de la *Judecata de Apoi*. Arta creștină demonstrează faptul că încă, din vechime, sensul eshatologic al biruinţei era cunoscut. Cea mai clară dovadă în acest sens este iconografia votivă, ctitorii îngrijindu-se mereu pentru a fi reprezentaţi într-un context biruitor.

Despre iconografia biruinţei creștine scriem în partea a treia a lucrării, parte ce se intitulează „Elemente plastice cu semnificaţii eshatologice". Structurată în șapte capitole, cercetarea urmărește diferite expresii ale temei biruinţei. Primul capitol este dedicat icoanelor ce surprind biruinţele lui Hristos, următoarele capitole fiind dedicate celor ce își iau biruinţa din biruinţa lui Hristos: Fecioara Maria, îngerii, mucenicii, credincioșii, cuvioșii și ctitorii.

În acest context, un caz aparte îl reprezintă iconografia Fecioarei Maria. Reprezentările Maicii Domnului sunt strâns legate de imnografie, care pornind de la faptul că Fecioara a primit în pântece pe Dumnezeu, a dezvoltat o suită de simboluri verbale[39] ce asociază imaginea Fecioarei Maria cu spaţiul locuit de Dumnezeu în ceruri și cu spaţiile sacre dedicate prezenţei sale pe pământ. Astfel, Fecioara este numită *rai cuvântător*, *năstrapă, cort*, *templu, biserică însuflețită etc* [IV.2]. Aceste texte imnografice susţin teoretic prezenţa plastică a imaginii Fecioarei la ușa, în mijlocul raiului sau Ierusalimului ceresc, cât și simbolizarea Întrupării cu ajutorul elementelor plastice care aduc aminte de metaforele folosite în textele profetice.

Partea a patra a lucrării este dedicată analizării surselor liturgice, biblice și patristice, care au influenţat simbolul și metafora plastică existentă în icoană. Constatând bogăţia tematică, diversitatea și, în același timp, unitatea iconografiei din Moldova, Wilhelm Nyssen concluziona: „Permanenţa și libertatea acestei tematici pot fi înţelese numai din relaţia dintre spaţiul și evenimentul liturghiei care se săvârșește în acest spaţiu"[40]. Prin urmare am acordat o atenţie deosebită textelor ce susţin evenimentul liturgic. Această parte a lucrării se intitulează: „Contextul cultural ce susţine semnificaţiile elementelor plastice – argumente biblice, imnografice și patristice". Considerând că analiza detaliată a acestor texte ar trebui să facă

38 Vezi sistemul de boltire a pronaosurilor de la Probota, Sf. Dumitru - Suceava și Moldoviţa. Vezi Fig. 221, 222.

39 Vezi capitolul (I.6) „Imaginea verbală cu valoare simbolică" din prezenta lucrare.

40 W. Nyssen, *Pământ cântând în imagini*, p. 28.

obiectul unei cercetări teologice și dorind să nu ne depărtăm de contextul studiilor de istoria artei din care s-a dezvoltat cercetarea ce urmează, am gândit partea a patra ca o antologie și am decis separarea acesteia de corpul lucrării și includerea textelor sursă într-o anexă intitulată „Antologie de texte sursă". Pe parcursul lucrării, atunci când vom socoti că textele din anexă vin ca un argument în plus demonstrației aflate în desfășurare, vom face trimiteri la capitolele tematice ale antologiei. Pentru a nu fragmenta demonstraţia, trimiterile se vor materializa prin inserarea între paranteze pătrate a indicelui numeric al capitolului la care facem trimitere, așa cum am utilizat în paragraful anterior, atunci când scriam despre elementele simbolice asociate Fecioarei Maria.

Necesitatea descoperirii condiţionărilor dintre textul liturgic și iconografie vine din specificul perioadei studiate. Cercetătorul Egon Sendler, în lucrarea sa despre istoria icoanelor Fecioarei Maria, identifică două perioade majore de geneză ale acestora: secolele V-VIII și XV-XVI. Arta primei perioade este privită ca o expresie a fixării adevărurilor de credinţă definite de sinoade, în timp ce în a doua perioadă, care se suprapune cu obiectul cercetării de faţă, se „conferă icoanelor un caracter liturgic foarte explicit. Câteodată, tema icoanei urmează o cântare liturgică, adeseori textul slujbei furnizează detaliile icoanei"[41]. Dată fiind imposibilitatea actuală de a cerceta o lucrare exhaustivă scrisă în Evul Mediu sau în antichitatea creștină care să facă o legătură teoretică între aceste surse și arta creștină, am încercat să demonstrăm existenţa unui context cultural care să fi generat legătura dintre sursele creștinismului și diferitele sale expresii artistice. Această ultimă parte a cărţii vine în completarea părţii a treia, multe dintre capitole fiind omonime. Forma în care au fost sistematizate părţile a treia și a patra le transformă într-o culegere cu chei de interpretare știinţifică a elementelor plastice folosite în arta creștină din Moldova medievală și, prin extensie, de pretutindeni.

Argumentele liturgice sunt culese din imnografia liturgică păstrată în *Triod*, *Penticostar*, *Octoih*, cele douăsprezece *Mineie*, *Litughier* și *Molitfelnic*. În urma cercetării întreprinse putem concluziona faptul că *Triodul* propune cea mai mare condensare de texte ce dezvoltă imagini verbale care au fost preluate în iconografie. Considerată „cel mai impresionant și complex monument al spiritualităţii liturgice ortodoxe"[42], cartea Triodului jalonează perioada pregătitoare pentru Sărbătoarea Învierii, cu duminici tematice ce aduc aminte de *Înfricoșata Judecată*, *Izgonirea lui Adam din rai*, *Importanţa cultului icoanelor* (Duminica Ortodoxiei), *Posibilitatea incursiunii în eshaton încă din această viaţă* (Duminica Sfântului Grigorie Palama), *Importanţa Sfintei Cruci*, *Importanţa conștientizării faptului că există o legătură permanentă între Pământ și Cer* (Duminica Sfântului Ioan Scărarul), *Exemplul cuvioasei Maria Egipteanca, Drumul spre Jertfă și Înviere.* Omonimia evidentă cu importante teme iconografice întâlnite în Moldova[43] ne-a determinat să tratăm cu deosebită atenţie cartea *Triodului* în vederea descoperirii unor legături teologice între textul cărţii și imaginea pictată.

Datorită faptului că *Triodul*, ca și celelalte cărţi de cult, a suferit în timp modificări[44], am socotit necesar să propunem în carte cât mai multe argumente literare, astfel încât să demonstrăm faptul că

41 Egon Sendler, *Icoanele bizantine ale Maicii Domnului*, p. 7.

42 Diacon Ioan I. Ică jr., în descrierea cărţii *Triodul Explicat, mistagogia timpului liturgic,* de Makarios Simonopetritul, coperta a IV-a.

43 *Înfricoșata Judecată* este pictată în zona de intrare a pronaosului, sau în apropierea acesteia, la bisericile de la Pătrăuţi, Arbore, Probota, Humor, Coșula, Moldoviţa, Voroneţ, Râșca. *Izgonirea lui Adam din rai* este pictată pe latura de vest a stâlpilor pridvorului la Humor și Moldoviţa, și pe peretele de nord la Voroneţ și Suceviţa. Importanţa cultului icoanelor și Importanţa Sfintei Cruci sunt strict legate de arta bisericească, sfinţi apărători ai icoanelor și Sinodul al VII-lea Ecumenic fiind prezenţi în pictura din Moldova. Importanţa conștientizării faptului că există o legătură permanentă între Pământ și Cer este marcată în iconografie prin *Scările* de la Dobrovăţ, *Scara lui Iacov* din pridvorul Suceviţei, *Scara lui Ioan Scărarul* de la Suceviţa și Râșca. Rolul Cuvioasei Maria Egipteanca în mentalul moldovenesc este mărturisit de pictarea sfintei în zona portalului de trecere în naos, așa cum poate fi văzut la Dobrovăţ, Humor, Probota etc.

44 *Triodul* în limba greacă își definitivează redactarea începută în secolul al V-lea spre sfârșitul secolului al XIV-lea. În anul 1522, *Triodul* este tipărit pentru prima dată la Veneţia, varianta tipărită atunci păstrându-se fără modificări până astăzi. Vezi Makarios Simonopetritul, *Triodul Explicat, mistagogia timpului liturgic,* p. 19-27.

acele modificări survenite în timp nu puteau să afecteze perpetuarea unui context cultural-religios foarte larg ce exista în secolele XV-XVI în regiunile ce se exprimau liturgic cu ajutorul cărţilor de cult de rit bizantin.

Sperăm că rezultatele cercetării expuse în continuare vor fi un argument pentru păstrarea soluţiilor iconografice și arhitectonice tradiţionale, lucrarea de faţă încercând să își aducă aportul la înţelegerea interconexiunilor ce există între textul biblic, imnografia liturgică și arta plastică creștină.





Fig. 1. Sfinții ierarhi Atanasie, Silvestru, Ioan Gură de Aur, Vasile al Cezareei, Grigorie Teologul, Nicolae, Chiril și Ignatie Teoforul, urmați de Sfântul Arhidiacon Ștefan. Sfinții sunt surprinși în rugăciune, sensul liturgic al evenimentului fiind semnificat de reprezentarea *Iisus Hristos Agneț* pictată sub fereastră - Altar. Pătrăuți.



Fig. 2. Sfântul Ioan Gură de Aur binecuvântează pe cei ce doresc să intre în naosul bisericii pentru a participa la Liturghie - Pronaos. Pătrăuți.



Fig. 3. Iisus Hristos Dumnezeu coboară la iad pentru a scoate din întuneric sufletele drepților ajunse acolo împreună cu Adam și Eva - Altar. Bălinești.



Fig. 4. Diavolul se ascunde sub chip de înger, pentru a ispiti pe Sfântul Nicolae - Exteriorul peretelui de sud. Humor.

Fig. 5. Iisus Hristos Dumnezeu este răstignit între doi tâlhari. În partea dreaptă a compoziției este reprezentat profetul Moise, iar sub brațele Crucii sunt pictate două personaje alegorice: Biserica și Sinagoga. Inserțiile simbolice au rolul de a sublinia plinirea Vechiului Testament prin Jertfa lui Hristos - Naos. Probota.



Fig. 6. Pictat în grota din muntele pe care este înfiptă Crucea Răstignirii, Adam jelește urmările faptei sale - Naos. Moldovița.



Fig. 7. Adam și Eva stau în genunchi în fața Tronului pregătit pentru Judecată (al Hetimasiei) - Pridvor. Probota.



Fig. 8. Tronul pregătit pentru Judecată este pictat deasupra mormântului familiei ctitorilor bisericii - Arcosoliumul din Pronaos. Arbore.



Fig. 9. Cupola Naosului și iconografia din jurul Pantocratorului semnifică Împărăția cerurilor și revelarea lui Hristos la Judecată. În Catedrala Mitropolitană din Suceava, pe unul dintre pandantivii situați imediat sub tamburii ce susțin cupola este pictat Tronul pregătit pentru Judecată. Catedrala Sf. Gheorghe-Suceava.



Fig. 10. Asociat cu imaginea Cărții și cu cea a Porumbelului, Tronul pregătit pentru Judecată devine un simbol al Sfintei Treimi, simbol ce se întărește prin asocierea compoziției cu imaginea lui Iisus Hristos Pantocrator și a lui Dumnezeu Cel Vechi de Zile - Altar. Probota.



Fig. 11. Pronaosul face parte din zona propedeutică a unei biserici. Prin urmare, iconografia pronaosului va marca realități privitoare la slăbiciunile vieții de pe pământ și va propune exemple pentru depășirea acestora. Istoria fiecărui sfânt din *Calendar* este un asemenea exemplu. În Pronaosul Catedralei Mitropolitane din Suceava, pe bordura pintenului de piatră ce susține arcele, este pictat un desen labirintic. Ar putea fi o generalizare simbolică a greutăților întâmpinate în efortul de depășire a slăbiciunilor omenești - Catedrala Sf. Gheorghe-Suceava.

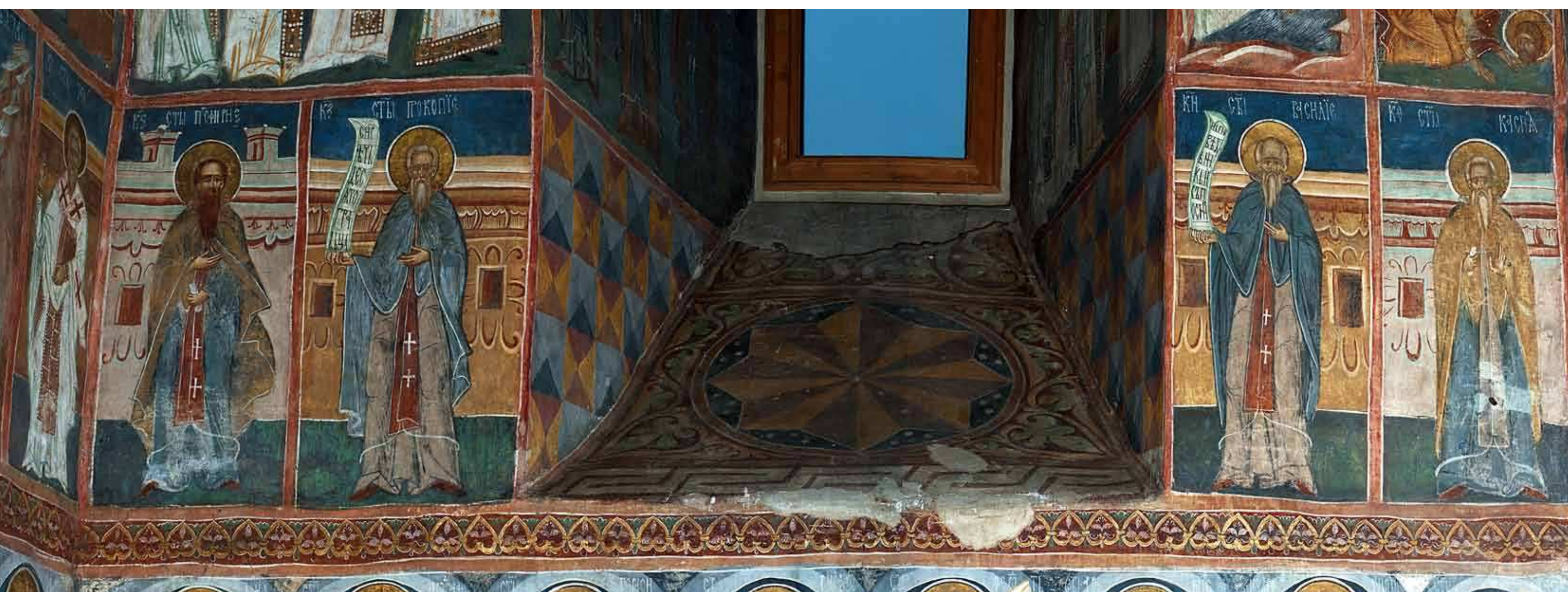


Fig. 12. Mormintele familiei lui Petru Rareș sunt găzduite de gropnița bisericii de la Probota. În fereastra acestei încăperi, desenul labirintic este asociat cu *Steaua în opt colțuri*. Această asociere interacționează simbolic atât cu semnificațiile victoriilor spirituale obținute de sfinții din fiecare zi a anului, sfinți pictați în pronaos și gropniță, cât și cu finalitatea fericită pe care și-o doreau ctitorii. Steaua cu opt colțuri semnifică Împărăția cea veșnică - Gropniță. Probota.



Fig. 13. În biserica de la Humor, desenul labirintic este pictat din pridvor până la ușa naosului, încadrând practic mormintele ctitorilor - Gropniță. Humor.



Fig. 14. Asocierea desenului labirintic cu ușile de intrare în biserică poate fi o sugestie asupra faptului că semnificațiile Labirintului era cunoscute - Exonartex. Voroneț.



Fig. 15. Asocierea *Stelei în opt colțuri* cu reprezentarea *Coborârii la iad* poate fi o dovadă a faptului *Steaua în opt colțuri* semnifică învierea oamenilor alături de Hristos - Naos. Pătrăuți.



Fig. 16. Desenele geometrice au fost folosite încă din cele mai vechi timpuri pentru decorarea unor edificii - Mormântul martirilor de la Halmyris. Sec. IV. Murighiol.



Fig. 17. În bisericile de la Humor și Moldovița, scena *Rugului Aprins* (parte din ciclul *Imnului Acatist*) este asociată cu *Asediul Constantinopolului*, compoziție ce semnifică biruința obținută de societatea creștină cu ajutorul lui Dumnezeu - Exteriorul peretelui de sud. Moldovița.



Fig. 18. Pentru a semnifica biruinţa mucenicului asupra tiranului persecutor, iconografia îl reprezintă pe Ioan Botezătorul purtându-şi în mâini propriul său cap tăiat - Naos. Humor.



Fig. 19. Pentru a simboliza biruinţa spirituală a mucenicilor asupra tiranilor persecutori, Sfinţii sunt reprezentaţi doborând sub picioarele cailor pe împăraţii ce i-au condamnat la moarte fizică - Stâlpul de vest al pridvorului. Moldoviţa.



Fig. 20. În cazul bisericii de la Suceviţa, scena *Asediului Constantinopolului* este înlocuită cu *Uciderea călugărilor din Rait şi Sinai*. Asocierea cu scena *Rugului Aprins* subliniază din nou biruinţa celor care cer ajutor de la Dumnezeu - Exteriorul peretelui de sud. Suceviţa.



Fig. 21. Dumnezeu îi vorbeşte lui Moise din interiorul unui rug aprins. Scena deschide *Ciclul vieţii lui Moise* - Gropniţă. Suceviţa.



Fig. 22. *Rugul Aprins* este un simbol profetic despre Întruparea din Fecioara Maria, datorită calităţii sale de a arde fără a se mistui, asemenea Fecioarei care va naşte rămânând Fecioară - Altar. Suceviţa.



Fig. 23. *Icoana Maicii Domnului a Rugului Aprins în munte* este o compoziție specifică bisericii de la Sucevița. Chenarul interior compoziției are rolul de a sublinia dimensiunea imaterială a minunii petrecute în Muntele Sinai - Gropniță. Sucevița.



Fig. 24. Icoana *Maicii Domnului a Rugului Aprins.* Venită în Moldova ca o influență a culturii creștine dezvoltate în Rusia, icoana conține elemente plastice care amintesc de cele mai importate profeții despre Întruparea lui Hristos, dar și de sfârșitul lumii materiale și Judecata de Apoi - Naos. Sucevița.





Fig. 25. (stânga) *Coborârea Duhului Sfânt* este hramul ultimei biserici construite de Ștefan cel Mare - Pronaos. Dobrovăț.

Fig. 26. (dreapta) În icoana de hram de la Dobrovăț, zugravii lui Petru Rareș pictează printre primitorii darurilor Duhului Sfânt mulțime de regi și de curteni.





Fig. 27, 28. Regele împreună cu curtenii săi semnifică dimensiunea neclericală a comunității bisericești și apar pictați, alături de episcopi și preoți, în scena *Pregătirii pentru Dumnezeiasca Liturghie*. Se repetă astfel excepția din compoziția *Coborârii Duhului Sfânt*, aflată pe același perete - Pronaos. Dobrovăț.

Fig. 29. *Dumnezeiasca Liturghie* este inscripția compoziției cunoscute și sub numele de *Liturghia îngerilor.* Iisus Hristos este Arhiereul în jurul Căruia se ordonează comunitatea liturgică într-un efort de ordonare a întregului cosmos creat - Tamburul turlei. Catedrala Mitropolitană Sf. Gheorghe-Suceava.



Fig. 30. Cete de îngeri alcătuiesc o procesiune liturgică, purtând pe umeri și în mâini obiecte sacre utilizate în slujbele tainice ale creștinismului, în scena *Pregătirii pentru Dumnezeiasca Liturghie* - Proanos. Dobrovăț.



Fig. 31. Procesiunea formată din îngeri, episcopi, preoți, călugări, rege și curteni se îndreaptă către o Sfântă Masă unde se va săvârși Liturghia.

naos-altar se realizează printr-o cameră a mormintelor, cameră ce conţine o scară de urcare spre tainiţă și baldachinul funerar de deasupra mormântului episcopului Efrem de Rădăuţi (adormit în anul 1626). Spaţiul naos-altarului este susţinut la exterior cu ajutorul a cinci contraforţi, câte doi spre estul și vestul absidelor de nord și sud, și în axul absidei altarului până sub fereastră.

Încheiem scurta prezentare a tipurilor de biserici ce se regăsesc în Moldova, cu biserica mare a Mănăstirii Suceviţa (Fig. 223). Construită de fraţii Movilești, între anii 1582-1584, biserica cu hramul Învierea Domnului este considerată „testamentul" stilului moldovenesc[685] inaugurat la Pătrăuţi. Intrarea în pridvorul bisericii se face atât dinspre sud, cât și dinspre nord prin două foișoare cu coloane specifice stilului muntenesc de arhitectură. În afară de acestea, biserica este împărţită în pridvor, pronaos, gropniţă, naos și altar. Sistemul de boltire al pridvorului propune o cupolă susţinută pe patru pandantivi mari, cupolă ce la rândul ei este fragmentată arhitectonic prin intermediul unei stele în opt colţuri. Pronaosul este împărţit în două travei despărţite de un arc median, travei ce sunt luminate fiecare de către două ferestre și sunt acoperite de câte o cupolă susţinută pe trompe. Gropniţa bisericii este dublată de o tainiţă a cărei scară începe aici, este luminată dinspre sud și nord, și este acoperită cu o boltă semicilindrică a cărei ax este orientat nord-sud. Naos-altarul are un plan triconc, cu abside spre nord, sud și est. Absidele aflate în naos sunt străpunse de câte trei ferestre[686], iar absida altarului este străpunsă de o singură fereastră aflată în axul hemiciclului. Turla ce se înalţă deasupra naosului își trimite greutatea spre ziduri cu ajutorul cunoscutului sistem de arce moldovenești încrucișate. Biserica are șapte contraforţi, cinci dispuși asemănător bisericii de la Moldoviţa (spre estul și vestul absidelor laterale și sub fereastra altarului) și doi dispuși pe colţurile de nord-vest și sud-vest ale pridvorului.

Trecerea în revistă a principalelor monumente din perioada studiată evidenţiază asemănările și deosebirile dintre soluţiile arhitectonice ale diferitor etape de dezvoltare a stilului moldovenesc. După cum s-a putut observa, construcţia de biserici în Moldova nu se baza pe repetarea acelorași soluţii arhitectonice, ci fiecare monument e particularizat prin elemente proprii. Chiar și atunci când încadrăm mai multe biserici într-o grupă, deosebirile dintre bisericile aceluiaș grup sunt ușor de sesizat. Monumente care la prima vedere sunt identice, așa cum sunt cele de la Arbore și Reuseni, dezvăluie la nivelul bolţilor soluţii diferite. Ordonarea spaţiului arhitectonic după principiile *Spaţiului Pregătirii* și *Spaţiului Împlinirii* pot fi recunoscute însă la toate monumentele moldovenești, această ordonare nefiind de altfel o inovaţie moldovenescă, ci o integrare a arhitecturii eclesiale din Moldova în largul context al arhitecturii creștine.

II.5. BISERICA „SFÂNTA CRUCE" DIN PĂTRĂUȚI – NOTE ICONOLOGICE

Intitulată „Spaţiul sacru creștin și valenţele sale simbolice", partea a doua a prezentei lucrări analizează substratul simbolic al edificiului sacru creștin, în general, și a bisericii moldovenești, în particular. Concluziile cercetării împart edificiul arhitectonic în două părţi cu semnificaţii complementare: (1) un spaţiu al pregătirii, numit și „spaţiu cale", compus din pridvor, pronaos și gropniţă[687]; și (2) un spaţiu al împlinirii, numit și „spaţiu popas", compus din naos și altar.

Așa cum s-a demonstrat fragmentar până în acest punct al cercetării, programul iconografic susţine și accentuează împărţirea simbolică și liturgică a edificiului arhitectonic. Următoarele trei capitole vor

685 Paul Henry, *Monumente din Moldova...*, p. 232.

686 Acest mod de a rezolva iluminarea naosului cu ajutorul a câte trei ferestre în fiecare absidă va deveni una din caracteristicile arhitecturii din Moldova în secolul al XVII-lea. Vezi Sorin Ulea, *Prima biserică a Mănăstirii Putna – contribuţie la studiul fazelor de dezvoltare a arhitecturii medievale moldovenești*, în *SCIA-AP*, T.16, Nr. 1, p. 35-63, București, 1969, p. 36.

687 Pronaosul se întâlnește la majoritatea monumentelor, gropniţa și pridvorul având apariţii episodice.

analiza în mod special interacţiunea dintre arhitectura și iconografia bisericilor de la Pătrăuţi, Moldoviţa și Suceviţa, cu implicaţiile iconologice specifice fiecăruia dintre cele trei monumente.

*

Biserica de la Pătrăuţi (Fig. 224)[688] a fost construită de Ștefan cel Mare (1457-1504) în anul 1487. Edificiul a rămas astăzi cea mai veche biserică dintre cele păstrate de la acest voievod, datorită faptului că alte biserici construite în primii treizeci de ani de domnie nu se mai păstrează sau au fost modificate în secolele ulterioare. Un exemplu despre aceste modificări este biserica *Adormirii Maicii Domnului* de la Mănăstirea Putna unde își pregătise din timp loc pentru înmormântare. Construită în anii 1466-1469, biserica Putnei va fi radical refăcută în secolul al XVII-lea[689]. Rămânând cea mai veche biserică de la Ștefan cel Mare, Pătrăuţii sunt cea mai veche prezenţă a stilului moldovenesc în arhitectură și, până la noi descoperiri[690], păstrează cel mai vechi program iconografic ce se întinde în toate încăperile unei biserici din Moldova[691]. Biserica este dedicată *Sfintei Cruci* și a fost pictată în anii imediat următori construirii de către o echipă de zugravi greci. Observaţii asupra paternităţii grecești a picturilor de la Pătrăuţi sunt făcute de André Grabar, care a atribuit picturile lui Gheorghe din Tricala[692], zugravul grec înmormântat la Hârlău în 1530[693]. Restaurările recente au confirmat legăturile ce există între iconografia Pătrăuţilor și pictura grecească din secolul al XV-lea. Într-un studiu recent, Tereza Sinigalia scria: „Inscripţiile grecești de la Pătrăuţi și stilul picturilor trimit aproape indubitabil la un șantier itinerant din lumea grecească”[694]. La această opinie subscrie și Emil Dragnev: „Cu toate că în această privinţă au fost expuse mai multe opinii, credem că prezenţa inscripţiilor grecești poate fi explicată printr-un singur lucru: realizatorii picturilor au fost greci”[695].

Pictura din această biserică este considerată programatică[696] datorită faptului că prin intermediul ei, Ștefan cel Mare se asociază cu imaginea împăratului roman Constantin cel Mare (306-337). Această asociere nu este o noutate în istoria creștinismului. Încă din secolul al IV-lea, Eusebiu din Cezareea, eminenţa cenușie de la curtea lui Constantin, idealiza imaginea primului împărat creștin și teoretiza importanţa urmării acelorași căi pentru fiecare principe creștin ce îi va urma[697]. Elka Bakalova observă faptul că Împăratul Constantin cel Mare a devenit un prototip imperial și un simbol al legitimităţii imperiale, nu doar în Bizanţ, ci și pentru toţi conducătorii politici ortodocși[698]. Asocierea dintre conducătorii politici și împăratul Constantin a fost exprimată, de obicei, în iconografie, prin pictarea reprezentării Sfinţilor Constantin și Elena înălţând Crucea, în proximitatea tablourilor votive. În Serbia, poate fi urmărită această interacţiune la bisericile de la Mileševo, Staro Nagoričino, Gračanica și Psača, în Bulgaria la Bojana și Bačkovo[699], iar în Moldova poate fi urmărită de la Pătrăuţi la Suceviţa.

---

688 În anul 2010, cu bunăvoinţa doamnei Olaru Maria, am efectuat o cercetare între fotografiile și clișeele rămase de la profesorul universitar Leca Morariu. Pasionat de fotografie, Leca Morariu a fotografiat metodic cele mai importante biserici vechi din Bucovina. Am scanat clișeele și am utilizat unele dintre imaginile descoperite în cercetările mele.

689 Actuala biserică de la Putna este construită în timpul domnitorilor Gheorghe Ștefan și Istrate Dabija, fiind finalizată în 1662. Vezi *Repertoriul...*, p. 49; Sorin Ulea, *Prima biserică...*, în *SCIA-AP*, T. 16, Nr. 1, București, 1969, p. 35-63.

690 Care ar putea fi făcute cu ocazia unei restaurări a picturii din Biserica Sfântul Nicolae din Rădăuţi.

691 Tereza Sinigalia, *Eglises de Moldavie – Church of Moldavia*, în *România, Patrimoine Mondial – World Heritage*, p. 44.

692 A. Grabar, *Les croisades de l'Europe orientale dans l'art,* p. 170.

693 N. Iorga, *Inscripţii din bisericile României*, vol. I, p. 6.

694 Tereza Sinigalia, *Relaţia dintre...*, p. 61.

695 Emil Dragnev, *Enigma Pătrăuţilor, O versiune de interpretare*, nota 72, p. 164.

696 Răzvan Theodorescu, *Această poartă a creștinătăţii*, p. 1-16.

697 Emilian Popescu, *Studiu introductiv* la *Viaţa lui Constantin cel Mare*, p. 12.

698 Elka Bakalova, *The image of the ideal ruler in medieval bulgarian literature and art*, p. 41. Pentru mai multă bibliografie pe această temă, a se vedea nota 23, p. 70, din lucrarea citată.

699 Petre Guran, *Nouveau Constantine, Nouveau Silvestre*, p. 137.

înlocuit în toate ansamblurile iconografice cu *albastru smalț*. Analizele chimice efectuate în bisericile de la Galata (Iași), Slatina, Sf. Gheorghe-Suceava (scena *Ofranda Baldachinului*) și Sucevița nu au identificat pigmentul azurit, culoarea albastru fiind alcătuită exclusiv din *smalț* (silicat sintetic de calciu, potasiu și cobalt)[790].

II.6. BISERICA BUNEI VESTIRI DIN VATRA MOLDOVIȚEI – NOTE ICONOLOGICE

Pregătirea biruinței în spațiul cale al primelor trei încăperi

Edificiul eclesial ce se păstrează până astăzi în comuna Vatra Moldoviţei a fost construit de Petru Rareș în anul 1532 și a fost pictat în anul 1537 (Fig. 243). Datorită unităţii dintre programul iconografic interior și cel exterior și stării de conservare mulţumitoare la exterior, ne-am hotărât să analizăm mai atent acest monument.

Iconografia pridvorului, desfășurată pe peretele de vest al bisericii și pe cei patru stâlpi (Fig. 103), interacţionează istoric și simbolic într-un mod ce se mai întâlnește doar la biserica din Humor[791]. *Istoria creării omului*, *Istoria căderii omului* și *Istoria omenirii după cădere,* pictate pe partea de vest a stâlpilor, sunt reprezentate în succesiune istorică. Toate aceste scene de pe registrele din partea de vest a stâlpilor sunt în relaţie simbolică cu *Judecata de Apoi* (Fig. 104). Corelarea simbolică este întărită de poziţionarea scenelor cu ajutorul unei soluţii arhitectonice ce creează un spaţiu de prezentare a iconografiei astfel încât să fie posibilă vizionarea din aceeași poziţie a celor două extremităţi ale existenţei materiale: „Începutul" și „Sfârșitul", raiul din care cade Adam și Raiul în care sunt așteptaţi urmașii lui Adam. Iar aceasta se realizează evidenţiindu-se distanţa istorică dintre cele două momente cu ajutorul spaţiului interior al pridvorului. Juxtapunerea ciclului hristologic cu cel al Facerii, așa cum apare în naosul bisericii de la Suceviţa, sau lecturarea iconografică simultană a Facerii și Judecăţii de Apoi, așa cum apare în pridvoarele cu stâlpi de la Humor și Moldoviţa, sunt considerate de Anca Vasiliu mărturisiri ale unităţii simbolice dintre Adam cel vechi și Adam cel nou, pridvoarele deschise adăugând acestei semantici și o soluţie de comprimare simbolică a timpului și a spaţiului material[792].

Privitor la valoarea calitativă a raiului primordial (din *Ciclul Creaţiei*) și a raiului eshatologic (din *Judecata de Apoi*), se remacă o soluţie plastică folosită constant pentru a arăta superioritatea spaţiului și timpului în care se petrec anumite evenimente: *fondul alb.* Este vorba de înlocuirea fondului de albastru celest ce este utilizat de regulă deasupra fondului de verde teluric, cu un fond de alb. Astfel, în *Ciclul creaţiei lumii și a omului*, din momentul în care omul este pus de Dumnezeu în rai, fondul scenelor devine alb[793] (Fig. 73, 74, 103, 244). Acest mod de a trata spaţiul încetează imediat din momentul în care Adam este alungat din rai. Trecerea spre spaţiul slab calitativ al pământului perisabil se face prin porţile de foc ce străjuiesc intrarea în spaţiul de o calitate ridicată a raiului. Aceeași soluţie cromatică este folosită și în cadrul scenei *Judecata de Apoi*, când din momentul trecerii prin porţile de foc, spaţiul recâștigă acest fond alb. Compoziţia ce adună simbolurile raiului, de la Avraam, Isaac și Iacov, la Fecioara Maria, în mijlocul grădinii Edenului, este scăldată într-un alb ce poate avea ca sursă doar nemijlocirea luminii divine (Fig. 75, 245). Pornind de la imaginea *Celui vechi de zile*[794], Louis Réau vede în culoarea albă „simbolul luminii eterne"[795].

---

790 Ioan Istudor, *Consideraţii tehnice asupra unor picturi murale din România (epocile antică, medievală și modernă)*, în *RMI*, LXXII, Nr. 1, 2001-2003; Idem, *Noţiuni de chimia picturii*, p. 337-361.

791 Dumitru Năstase, în *Istoria artelor plastice în România*, vol. I, p. 342.

792 Anca Vasiliu, *Celebrări...*, p. 16; Idem, *Monastères de Moldavie...*, p. 201, 202.

793 Virgil Vătășianu, *Pictura murală din nordul Moldovei,* p. 27: „fundalul alb ... simbolic pentru reprezentarea raiului".

794 Vezi subcapitolul (III.1) „*Cel vechi de zile*".

795 Louis Réau, *Iconographie...*, tome premier, p. 72.

Într-un mod cu totul neașteptat, cromatica în alb a fondului apare și la o scenă din *Sinaxar*; este vorba despre *Zămislirea Sfintei Fecioare Maria* (Fig. 246). În această scenă, Sfânta Ana și Sfântul Ioachim primesc de la îngeri vestea despre faptul că vor avea un copil, într-un spaţiu asemănător cu cel al compoziţiilor ce doresc să sugereze raiul. Considerăm că asocierea dintre realitatea eshatologică și evenimentul istoric al zămislirii Fecioarei se realizează în contextul atributelor liturgice care sunt asociate Născătoarei de Dumnezeu: *rai cuvântător, casă a lui Dumnezeu*, etc [IV.2]. Iconologul ce a hotărât utilizarea fondului alb ar dori astfel să marcheze importanţa evenimentului istoric al zămislirii Fecioarei, care va deveni *pod, scară* și *ușă* către rai [IV.2.6].

Întorcându-ne la stâlpii pridvorului de la Moldoviţa, remarcăm faptul că feţele dinspre nord, est și sud ale acestora au permis inserarea unor scene care se integrează simbolic în contextul parcurgerii existenţei pământești. Este vorba despre *Ciclul biruințelor sfinților mucenici* (Fig. 105), *Ciclul din viața Sfântului Nicolae*, *Ciclul minunilor Arhanghelului Mihail* (Fig. 247) și *Vămile Văzduhului* (Fig. 106). Toate cele patru cicluri iconografice interacţionează cu Scena *Judecății de Apoi*, în contextul biruinţei asupra Antihristului. Ciclurile iconografice prezintă biruinţe individuale asupra diferitelor metamorfoze ale Antihristului, iar *Judecata de Apoi* prezintă biruinţa definitivă asupra acestuia.

Teologic vorbind, raiul este obţinut de cei care au reușit să învingă cele două forme de manifestare ale Antihristului: „profet mincinos"[796] și „ucigaș"[797] [IV.8.10]. Antihristul este unealtă a diavolului și lucrează pe pământ sub formele denunţate de textul biblic[798]. Victoria finală asupra diavolului este administrată de Arhanghelul Mihail[799], reprezentarea acestei profeţii existând în interiorul scenei *Judecății de Apoi* (Fig. 248). Arhanghelul însă, prin misiunea ce îi este atribuită, lucrează și în istorie, ajutând pe oameni să depășească ispitele Antihristului [IV.4]. Aceasta este raţiunea interacţiunii *Ciclului minunilor Arhanghelului Mihail* cu scena *Judecății de Apoi*.

Ciclul biruințelor de pe faţa de sud a stâlpului de sud-vest înfăţișează înfrângerea Antihristului sub forma sa de ucigaş. Împăraţii persecutori au fost consideraţi încă de la prima persecuţie unelte ale diavolului. Prin acceptarea martiriului cu credinţa în Învierea lui Hristos[800], mucenicii îl biruie pe diavol[801] și primesc cununa biruinţei[802] de la Dumnezeu (Fig. 249)[IV.3.6]. Așa se explică schema iconografică în care Sfinţii Mucenici Dimitrie și Mercurie ucid pe împăraţii ce i-au condamnat la moarte, când în istoria fizică s-a întâmplat invers. Reprezentarea Sfântului Gheorghe ucigând balaurul este o metaforă ce trimite direct la victoria asupra diavolului, al cărui simbol este balaurul[803].

---

796 Epistola a doua către Tesaloniceni a Sfântului Apostol Pavel 2, 9: „Iar venirea aceluia (Antihrist) va fi prin lucrarea lui satan, însoțită de tot felul de puteri și de semne și de minuni mincinoase".

797 Apocalipsa 13, 15: „Și i s-a dat ei să însufle duh chipului fiarei, ca chipul fiarei să și grăiască și să omoare pe toţi câţi nu se vor închina fiarei". Apocalipsa 17, 6: „Și am văzut o femeie, beată de sângele sfinţilor și de sângele mucenicilor lui Iisus, și văzând-o, m-am mirat cu mirare mare".

798 vezi și Cristian Bădiliţă, *Metamorfozele Antihristului la Părinții Bisericii*, p. 17.

799 Apocalipsa 12, 7: „Și s-a făcut război în cer: Mihail și îngerii lui au pornit război cu balaurul. Și se războia și balaurul și îngerii lui. 9: Și a fost aruncat balaurul cel mare, șarpele de demult, care se cheamă diavol și satana, cel ce înșeală pe toată lumea, aruncat a fost pe pământ și îngerii lui au fost aruncaţi cu el"; Apocalipsa 20, 2: „Și a prins pe balaur, șarpele cel vechi, care este diavolul și satana, și l-a legat pe mii de ani".

800 Fapte 7, 55-56, 60: „Iar Ștefan, fiind plin de Duh Sfânt și privind la cer, a văzut slava lui Dumnezeu și pe Iisus stând de-a dreapta lui Dumnezeu. Și a zis: Iată, văd cerurile deschise și pe Fiul Omului stând de-a dreapta lui Dumnezeu! ... Și, îngenunchind, a strigat cu glas mare: Doamne, nu le socoti lor păcatul acesta! Și zicând aceasta, a murit".

801 Apocalipsa 12, 11: „Și ei l-au biruit prin sângele Mielului și prin cuvântul mărturiei lor și prin aceea că viaţa până la moarte nu și-au iubit-o".

802 Epistola soborniceasca a Sfantului Apostol Iacov Cap. 1, 12: „Fericit este bărbatul care rabdă ispita, căci lămurit făcându-se va lua cununa vieţii, pe care a făgăduit-o Dumnezeu celor ce Îl iubesc pe El".

803 Apocalipsa Sfântului Ioan Teologul Cap. 12, 9: „Și a fost aruncat balaurul cel mare, șarpele de demult, care se cheamă diavol și satana, cel ce înșeală pe toată lumea, aruncat a fost pe pământ și îngerii lui au fost aruncaţi cu el".

Constantin cel Mare a bisericii de pe Sfântul Mormânt, Eusebiu scrie: „în afara orașului a început împăratul să înalţe locașul său închinat mântuitoarei biruinţe a Domnului asupra morţii, înzestrându-l cu prisos de bogăţie și dărnicie. Încât lesne ne vine nouă a spune că aceasta ar putea fi acea nouă și înnoită cetate a Ierusalimului dinainte vestită prin profeţi, pe care ne-o vestesc și ne-o cântă un noian de texte inspirate”[843].

II.7. BISERICA ÎNVIERII DOMNULUI DE LA SUCEVIȚA - NOTE ICONOLOGICE

Contextul confesional din a doua jumătate a secolului al XVI-lea și influența sa asupra Moldovei

Contextul istoric și confesional din estul Europei în a doua jumătate a secolului al XVI-lea este marcat de schimbări dramatice ce au dus pentru un timp la dispariţia totală a ierarhiei ortodoxe din Lituania, Ucraina și estul Poloniei. Este practic imposibil ca Ieremia Movilă (1595-1606), care trimitea regulat reprezentanţi în seimul (parlamentul) de la Varșovia[844], să nu fi fost influenţat de evenimentele istorice paneuropene declanșate încă de la începutul secolului al XVI-lea de Reforma protestantă și Contrareforma papală. Drept urmare, vom începe intreprinderea hermeneutică asupra bisericii de la Suceviţa (Fig. 275) încercând să facem o scurtă incursiune în istoria perioadei.

Publicarea în anul 1517 a celor 95 de teze ale lui Martin Luther (1483-1546), prin care se combăteau diverse practici ale Bisericii Romane și se propuneau soluţii teologice noi, a declanșat în Europa ceea ce s-a numit mai apoi Reforma Protestantă. Fenomen istoric venit pe un fond de nemulţumire generalizată ce exista în toate clasele sociale ale Europei de Vest, Reforma se răspândește foarte repede în Germania, Franţa, Ţările nordice, Elveţia și, mai apoi, Anglia. Reclamând libertate religioasă, diferiţi gânditori protestanţi vor forma nuclee ale reformei în zonele geografice unde își desfășurau activitatea. Drept urmare reforma vine cu soluţii doctrinare diferite din Franţa și Elveţia lui Jean Calvin (1509-1564) și Huldrich Zwingli (1484-1531) până în Anglia lui Henric al VIII-lea (1509-1547).

Reacţia Romei a fost organizată prin Conciliul de la Trento, ale cărui ședinţe s-au întins, cu întreruperi, pe o perioadă de 18 ani. Întâlnirile au avut loc între 13 decembrie 1545 și 11 martie 1547, între 1 mai 1551 și 28 aprilie 1552, și între 13 ianuarie 1562 și 4 decembrie 1563[845]. Prin actul final dat în 1564 de papa Pius IV, Biserica Romano-Catolică a hotărât direcţiile ce trebuiau urmate pentru contracararea reformei protestante. Una din direcţiile importante care vor fi date în grija Ordinului Iezuit a fost aplicarea hotărârilor de unire ale Sinodului de la Ferrara și Florenţa, ce se ţinuse între 1438 și 1439. La acest sinod participase și un reprezentant al Moldovei, în persoana mitropolitului Damian, trimis de domnitorii Iliaș și Ștefan (1435-1442). Mitropolitul Moldovei semnase actele de unire cu Biserica Romei, alături de alţi 16 mitropoliţi, patru locţiitori de patriarhi și de împăratul Ioan al VIII-lea Paleologul[846]. Chiar dacă mare parte dintre semnatari vor fi denunţat semnătura în anii ce au urmat, ordinul iezuit, ce fusese înfiinţat de Ignaţiu de Loyola (1491-1556), se va folosi de documentele sinodului pentru a cere ajutor autorităţilor politice din Regatul Poloniei și mai apoi din Transilvania, în vederea unirii ortodocșilor cu Biserica Romano-Catolică[847].

În partea a doua a secolului al XVI-lea, nord-estul Europei se va organiza politic și militar în funcţie de uniunea dintre Polonia și Lituania, uniune care se proclamă la Seimul (Dieta) de la Lublin din anul

843 Eusebiu de Cezareea, *Viața lui Constantin cel Mare*, p. 140.
844 Vezi D. Ciurea, *Despre Ieremia Movilă și situația politică a Moldovei la sfârșitul sec. XVI și începutul sec. XVII*, p. 105.
845 Ioan Rămureanu, Milan Șesan, Teodor Bodogae, *Istoria Bisericească Universală*, p. 206-229.
846 Ioan Rămureanu, *Istoria Bisericească Universală*, p. 265.
847 Vezi Daniel Stone, *The Polish-Lithuanian State, 1386-1795*, p. 136-139.

1569. Conducătorul noii uniuni statale se va intitula rege al Poloniei și mare duce al Lituaniei. Călugării iezuiţi veniseră în Polonia încă din 1564 și începuseră misiunea de întărire a romano-catolicismului. Intrarea Lituaniei și Ucrainei sub sceptrul aceluiași rege a adus în zona lor de influenţă o mare zonă geografică locuită de creștini ortodocși. Sprijiniţi de regii Ștefan Bathory (1575-1586) și Sigismund al III-lea Vasa (1587-1632), iezuiţii vor reuși să convingă cea mai mare parte a episcopilor ortodocși să semneze în 1596, la Brest, unirea cu Biserica Romei. Biserica Ortodoxă din Polonia și Lituania rămânea cu doi ierarhi, care la scurtă vreme după sinod au și murit. Până în anii 1620-1621 când patriarhul Teofan al Ierusalimului va hirononi la insistenţele cazacilor, în secret, la Kiev, șase episcopi și un mitropolit, creștinii ortodocși din uniunea de state Polono-Lituaniană nu au avut ierarhie bisericească, fiind confruntaţi cu diverse încercări de atragere la uniaţie sau la catolicismul propriu-zis[848].

Mai mult decât atât, regele Sigismund va favoriza în 1570 stabilirea centrului socinienilor unitarieni la Racow[849], lângă Cracovia. Felix Faustus Socinius (†1604) a adus în Polonia ideile unchiului său Laelius Socinius (mort în 1562 la Zűrich). Doctrina acestora era în primul rând antitrinitară, ceea ce a dus la recunoașterea lor de către celelalte confesiuni ca *arieni*. Comunitatea unitarian-sociniană din jurul Cracoviei a devenit foarte prosperă și s-a răspândit repede cu ajutorul școlilor pe care le înfiinţau, până în anul 1638, când au fost alungaţi din Polonia[850].

Problema din Polonia a fost considerată foarte gravă de către locţiitorul scaunului patriarhal din Constantinopol, patriahul Meletie Pigas al Alexandriei (1590-1601), care trimite în Polonia pe renumitul teolog Chiril Lukaris, pentru a fi rector al colegiilor ortodoxe din Ostrog și Vilnius și reprezentant administrativ al Patriarhului. Iniţiativa păstrării și apărării ortodoxiei a fost luată de „frăţiile ortodoxe" de la Vilnius, Luţk, Lwow și Kiev și de prinţul Constantin de Ostrog[851], care în anul 1581 va sprijini publicarea unei versiuni slavone a Bibliei.

La hotarul de vest al Moldovei, Principatul autonom al Transilvaniei proclama în 1543, în Dieta de la Cluj, principiul libertăţilor religioase. Ideile lui Luther ajunseseră deja în Transilvania prin învăţatul sas Ioan Honterus (1498-1549) care editează și tipărește la Brașov scrierile reformatorului german. În anul 1550, Dieta de la Cluj recunoștea luteranismul ca religie acceptată, pentru ca în anul 1556, Dieta de la Sebeș să hotărască desfiinţarea Episcopiei catolice de Alba Iulia și alungarea episcopilor și preoţilor catolici din Transilvania. Lucrurile nu se opresc aici. În anul 1564 principele Ioan Sigismund Zapolya (1559-1571) convoacă Dieta de la Aiud, care recunoaște calvinismul ca religie oficială, pentru ca Dieta de la Turda din 1568 să recunoască și unitarianismul ca „religio recepta"[852]. Pentru a înţelege mai bine care era starea confesională a Transilvaniei trebuie spus că, în 1571 principele Ioan Sigismund Zapolya va fi înmormântat de către unitarieni, după ce fusese pe rând catolic, luteran și calvin.

Istoricul american Peter Sugar aseamănă situaţia confesională a Transilvaniei acelei perioade cu realităţile religioase din cantoanele Elveţiei. Acesta menţionează totuși o diferenţă majoră: în Transilvania, cel puţin o jumătate din populaţie, românii ortodocși, nu erau recunoscuţi din punct de vedere politic, social și religios ca parte a statului[853].

Subiectul cărţii noastre, Moldova, nu este scutită de tulburări generate de noile curente religioase. Istoricul Șerban Papacostea interpretează, cu argumente solide, persecuţiile împotriva armenilor, sașilor și maghiarilor rezidenţi în Moldova secolului al XVI-lea, ca reacţii, ale lui Ștefan Rareș și Alexandru

848 Nicolae Chifăr, *Sinodul de la Iași în contextul politico-religios din prima jumătate a secolului al XVII-lea,* p. 62-64.
849 Ion Rămureanu, *Istoria Bisericească...*, p. 220.
850 Daniel Stone, *The Polish* ..., p. 217.
851 Nicolae Chifăr, *Sinodul de la Iași..*, p. 63.
852 Ion Rămureanu, *Istoria Bisericească...*, p. 431, 432.
853 Peter F. Sugar, *Southestern Europe under Ottoman Rule, 1354-1804*, p. 154, 155.



Fig. 205. În biserica de la Bălinești, Sfinții Stâlpnici sunt asociați celor patru pilaștri ce susțin bolta semicilindrică a naosului.



Fig. 206. „Pe cel ce biruiește îl voi face stâlp în templul Dumnezeului Meu" (Apocalipsa 3, 12) - Sfânt stâlpnic. Bălinești.



Fig. 207. „Simțita locuință având-o pe stâlpul tău, iar cea gândită în cereasca cetate a Sionului celui de sus. Miratu-s-au îngerii ... Simeoane cuvioase" (*Minei*).

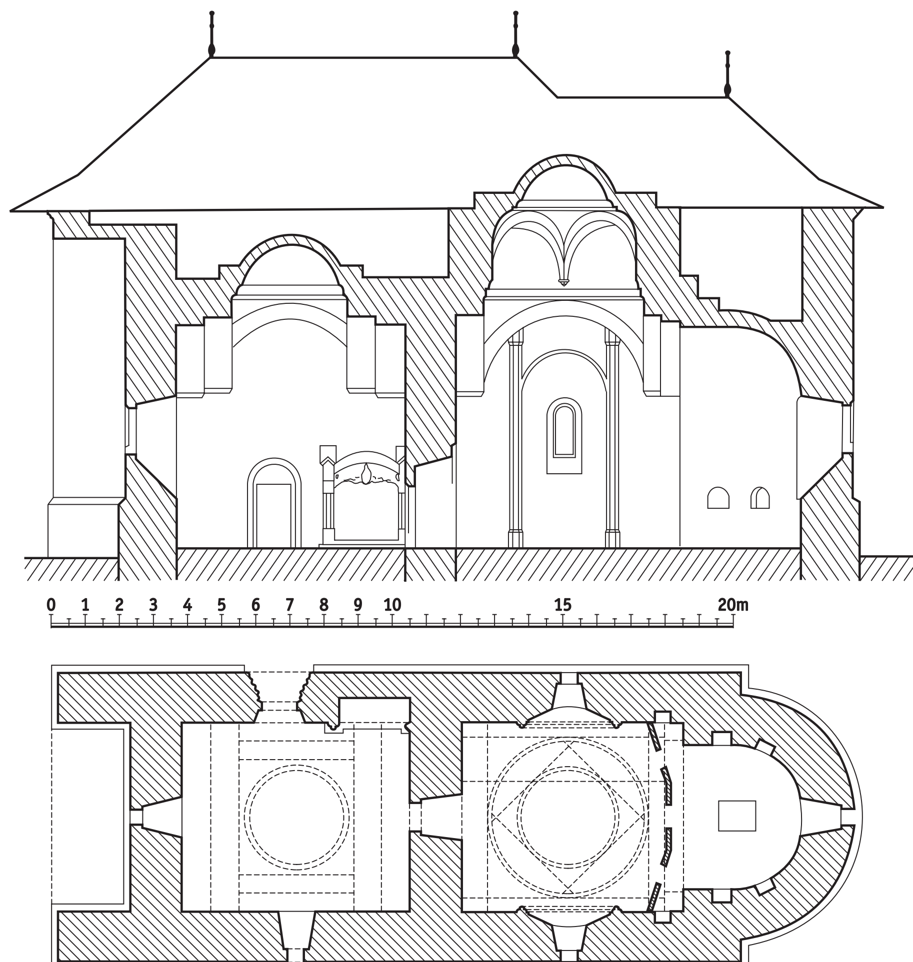


Fig. 208. Biserica *Tăierii capului Sfântului Ioan Botezătorul* din Arbore. Secțiune și plan, conform G. Balș.

Fig. 209. Biserica *Tăierii capului Sfântului Ioan Botezătorul*. Vedere dinspre vest.

Crearea omului

Viața Sfântului Gheorghe

Viața Sfântului Dimitrie

Vămile văzduhului

Viața Sfântului Nichita

Viața Sfintei Parascheva



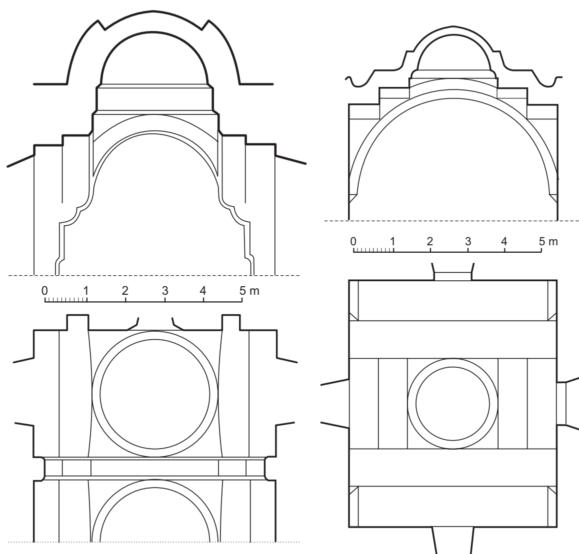


Fig. 210. Boltă moldovenească pe arce etajate (în retragere), conform G. Ionescu. Pronaos. Borzești. 1493.

Fig. 211. Boltă moldovenească pe arce etajate (în retragere), conform G. Ionescu. Pronaos. Arbore. 1502.

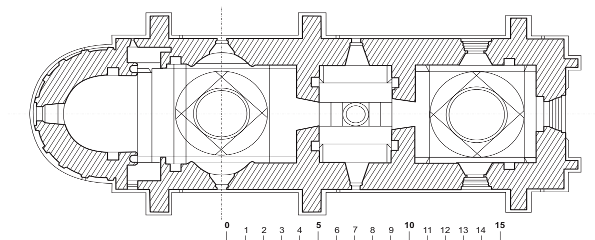


Fig. 212. Biserica *Pogorârea Duhului Sfânt* de la Dobrovăț. Plan, conform G. Balș.

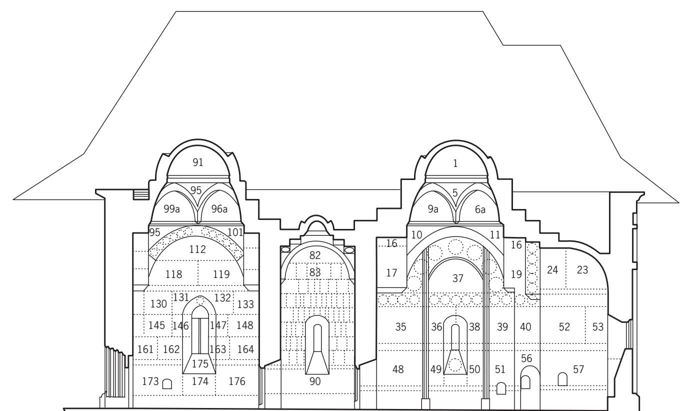


Fig. 213. Biserica *Pogorârea Duhului Sfânt* de la Dobrovăț. Secțiune, conform V. Drăguț.

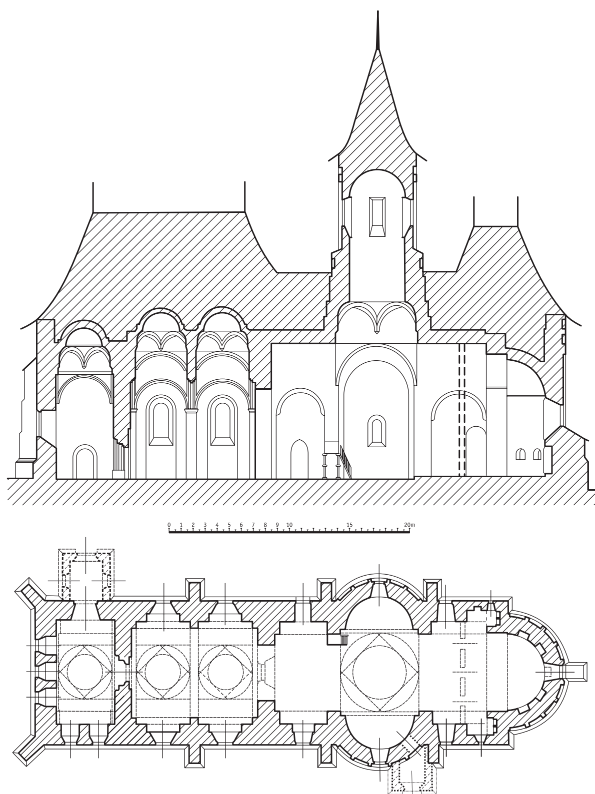


Fig. 214. *Catedrala Mitropolitană Sf. Gheorghe* din Suceava. Secțiune și plan, conform G. Balș.

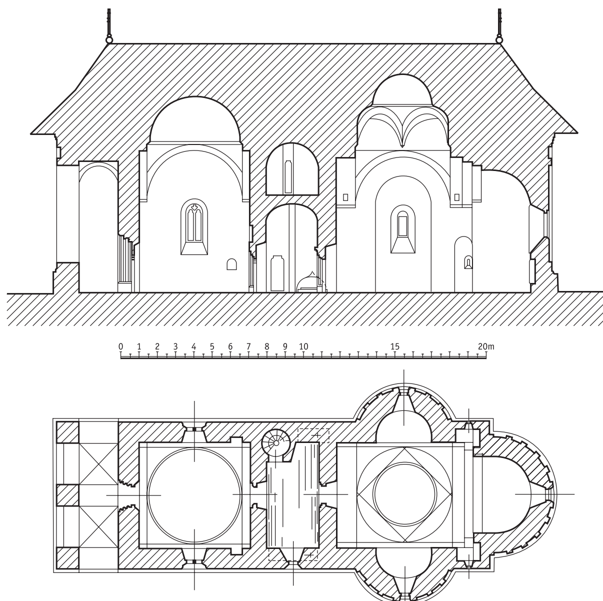


Fig. 215. Biserica *Adormirea Maicii Domnului* a Mănăstirii Humor. Secțiune și plan conform G. Balș.



Fig. 216. *Pridvorul deschis* în felul cum se regăsește la Moldovița și Humor este o soluție arhitectonică specific moldovenească - Biserica Mănăstirii Humor. Vedere dinspre vest.



Fig. 217. *Crearea lumii* și *Judecata Universală*, începutul și sfârșitul existenței materiale, pot fi vizionate în același timp, chiar dacă se află pe suprafețe diferite - Detaliu din 216.



Fig. 218. Rectitorind Mănăstirea Probota, Petru Rareș întemeiază o nouă necropolă voievodală - Biserica *Sfântul Nicolae*. Vedere dinspre sud.



Fig. 219. Biserica Mănăstirii Humor. Vedere dinspre sud.

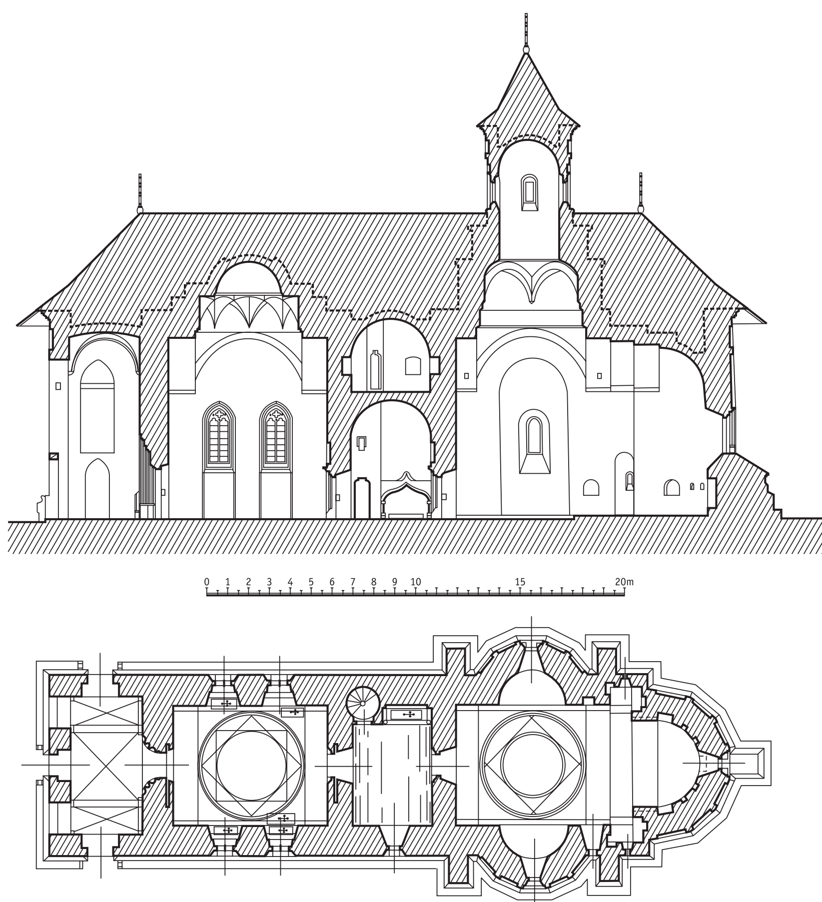


Fig. 220. Biserica *Bunei Vestiri* a Mănăstirii Moldovița. Secțiune și plan, conform G. Balș.

Fig. 306. Iisus Hristos Dumnezeu, îmbrăcat în haine imperial-arhierești și așezat pe tronul de judecată, întâmpină familia voievodului Ieremia Movilă. Fecioara Maria intervine ca mijlocitoare în evenimentul prezentării familiei domnești în fața Judecătorului - Naos. Sucevița.



Fig. 307. Ieremia Movilă este reprezentat săvârșind un ceremonial bizantin rezervat Împăratului și familiei sale în noaptea Învierii Domnului. Voievodul poartă în mâini o Cruce cu pietre scumpe și o pânză ce conținea pământ - Detaliu din *Tabloul votiv*. Sucevița.



Fig. 308. Mitropolitul Gheorghe Movilă și călugărul Ioanichie, tatăl fraților Movilă, sunt reprezentați rugându-se, într-o compoziție amplă ce surprinde *Sfânta Liturghie* - Naos. Sucevița.



Fig. 309. Scena *Iisus Hristos Mielul Domnului* marchează realitatea tainică a prezenței Trupului și Sângelui lui Hristos în Sfânta Împărtășanie - Altar. Sucevița.



Fig. 310. Compoziția a cărui protagonist istoric este Mitropolitul Gheorghe Movilă prezintă Sfânta Liturghie în jurul imaginii *Iisus Hristos Mielul Domnului* - Detaliu din Fig. 308.



Fig. 311. Iconografia altarului susține simbolic misterul liturgic - *Împărtășirea apostolilor cu Sfântul Trup*. Sucevița.



Fig. 312. Prezența Sf. Pavel în compoziția *Împărtășirea Apostolilor cu Scumpul Sânge* arată că nu avem de-a face cu anamneza unui eveniment istoric, ci cu o realitate bisericească - Sucevița.



Fig. 313. *Înțelepciunea și-a zidit sieși casă* - Altar. Sucevița.

(Fig. 355)[1053]. Arta religioasă din Moldova secolelor XV-XVI așază de obicei în acest spaţiu reprezentarea unui personaj alegoric căruia i se atribuie numele de „Cosmos" (Fig. 38, 119, 356). Nikolai Ozolin consideră că această soluţie iconografică a fost generată de necesitatea de a marca unitatea simbolică a popoarelor ce primesc harul Sfântului Duh, necesitate apărută în urma fărâmiţării Imperiului bizantin, în anul 1204[1054]. O soluţie compoziţională prin care se alătură reprezentării regelui Cosmos o suită de „curteni", este prezentă în secolul al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea în Moldova lui Petru Rareș și a lui Ieremia Movilă[1055]. Cele spuse sunt demonstrate de reprezentările de la Dobrovăţ (Fig. 25, 26) și de pe ferecătura unuia dintre manuscrisele Mitropolitului Anastasie Crimca. În ambele poate fi văzut împreună cu *Cosmosul* un grup de oameni, simbol al tuturor neamurilor.

Dumnezeiasca Liturghie

Biruinţa lui Hristos nu este una doar teoretică și istorică, ci are un potenţial mistic ce se actualizează prin Liturghie. Această finalitate eclesiologică a biruinţelor lui Hristos este surprinsă plastic în compoziţii ca *Dumnezeiasca Liturghie* pictată de obicei în turlă, *Împărtășirea Apostolilor, Iisus Hristos Agneț* și *Iisus Hristos în mormânt*, pictate în axul altarului și, respectiv, în proscomidiar. Există o constantă compoziţională a acestor teme iconografice în spaţii foarte ample, așa cum se poate observa și din fotografiile propuse în anexă.

Scena cunoscută sub numele de *Împărtășirea Apostolilor* se remarcă printr-o consecvenţă ce depășește ca timp o mie de ani. Schiţa compoziţională de pe Patena din argint de la Riha, datată între anii 570-580 și păstrată în colecţia Dumbarton Oaks din Washington D.C., se reîntâlnește în compoziţiile de mozaic și frescă din perioadele următoare. Patena de argint descoperită în anul 1911 la Riha în apropiere de Antiohia, are 34 de centimetri diametru și 908 grame. Iisus Hristos este reprezentat de două ori, *în oglindă*, stând în spatele sfintei mese și oferind Euharistia sub forma pâinii și a vinului celor doisprezece apostoli ce sunt grupaţi șase de-a dreapta sfintei mese și șase de-a stânga. Desfășurarea liturgică se petrece în faţa unei arhitecturi de fundal comparată de Louis Bréhier cu faţada palatului lui Diocleţian din Spalato[1056]. O patenă de argint asemănătoare, atribuită tot secolului al VI-lea, a fost descoperită în Alep și se păstrează astăzi în Muzeul de Arheologie din Istanbul (Fig. 357).

Rugăciunea comună[1057] a oamenilor și îngerilor, în timpul Sfintei Liturghii, este surprinsă plastic printr-o amplă scenă ce se numește *Dumnezeiasca Liturghie*. Această compoziţie este numită de obicei *Liturghia Îngerească,* datorită personajelor exclusiv angelice întâlnite aproape[1058] în toate reprezentările cunoscute. Considerăm că această denumire nu acoperă întreaga arie semantică a scenei, deoarece elementele simbolice purtate de îngeri în procesiune sunt o trimitere directă la evenimentul liturgic, eveniment ce este propriu existenţei materiale și are rolul de a uni sensibilul cu inteligibilul. Misterul liturgic are o existenţă legată strict de istorie, de perioada în care oamenii nu se pot întâlni direct cu Hristos[1059]. Putem vorbi despre participarea îngerilor la Liturghie alături de oameni, dar nu despre o Liturghie

1053 *Coborârea Duhului Sfânt*, a doua jumătate a secolului XI, Museum fűr Byzantinische Kunst (nr.inv. 579).

1054 *Ibidem*, p. 146-149.

1055 În vara anului 2010 am avut bucuria să fiu martorul vizitei părintelui Nikolai Ozolin la Biserica *Coborârii Duhului Sfânt de la Dobrovăț*. Nu mică a fost mirarea părintelui când a constatat supravieţuirea schiţei compoziţionale bizantine până în secolul al XVI-lea. Personal i-am oferit imaginile cu ferecătura Tetraevanghelului de la Dragomirna, imagini ce demostrează persistenţa acestei idei cel puţin până la începutul secolului al XVII-lea.

1056 Louis Bréhier, *L'art Byzantin*, p. 125-126.

1057 *Liturghier*, p. 130: „Stăpâne Doamne, Dumnezeul nostru, Cel ce ai așezat în ceruri cetele și oștile îngerilor și ale arhanghelilor spre slujba slavei Tale, fă ca, împreună cu intrarea noastră să fie și intrarea sfinţilor îngeri, care slujesc împreună cu noi și împreună slăvesc bunătatea Ta".

1058 În reprezentarea de la Dobrovăţ apar și fiinţe umane.

1059 Luca 22, 19: „Și luând pâinea, mulţumind, a frânt și le-a dat lor, zicând: Acesta este Trupul Meu care se dă pentru voi; aceasta să faceţi spre pomenirea Mea".

exclusiv angelică. De altfel, denumirea inscripţionată în fresca bisericii Sfântul Gheorghe de la Mănăstirea Sfântul Ioan cel Nou din Suceava este *Dumnezeiasca Liturghie* (Ἡ ΘΕΙΑ ΛΗΤΟΡΓΙΑ – Fig. 31-33), ceea ce încadrează arta religioasă a Moldovei medievale în contextul general al artei bizantine. Profesorul Constantine Cavarnos, fără a avea dubii, recunoaște tema analizată sub numele de *Dumnezeiasca Liturghie*[1060], nume sub care este de altfel consemnată și în Erminia lui Dionisie din Furna[1061].

Profesorul I.D. Ștefănescu remarcă faptul că „tema se leagă de ceremonia vohodului cel mare și apare în arta bizantină în secolul al XIV-lea[1062]. Compoziţia e gândită în jurul prezenţei Mântuitorului Hristos Arhiereu, Care este pictat în spatele unei Sfinte Mese, sub un baldachin, binecuvântând un cortegiu angelic ce poartă obiectele liturghice importante ale cultului ortodox: potirul cu linguriţă, discul cu acoperăminte, epitaful, cruci, evanghelii, sfeșnice, ripide și cădelniţe. Toate acestea sunt inserate în compoziţie nu ca un simplu inventar, ci semnificându-se utilitatea lor liturgică. Avem în această scenă o procesiune în mișcare, în care îngerii sunt reprezentaţi ca susţinători fizici și mistici ai utilităţii sacre a obiectelor de cult ortodoxe. În forma care este gândită, *Dumnezeiasca Liturghie* se află în relaţie cu scena *Împărtășirii Apostolilor* din altarele bisericilor. Însumate iconologic, cele două compoziţii susţin semantic desfășurarea Liturghiei în spaţiul sacru al naos-altarului.

O simplă trecere în revistă a tipului de compoziţie propus de *Dumnezeiasca Liturghie* ne arată continuitatea și răspândirea tipului iconografic (Fig. 358-360). Scenei nu i s-a consacrat însă un loc unic de apariţie care să fie valabil în întreaga lume creștină. Ea apare în hemiciclul altarului la Péribleptos din Mistra și la Snagov în Ţara Românească, sau este întâlnită în turlă, așa cum poate fi văzută la Gračanica în Serbia, în bisericile macedonene, sau în Moldova[1063]. Tot asociată bolţilor, scena a fost pictată pe pânzele bolţilor gotice din prezbiteriumul bisericii colegiale din Sandomierz (Fig. 361-364). În acest caz, cortegiul îngeresc e reprezentat în spaţii arhitectonice discontinue, unitatea realizându-se prin interacţiune intericonică. Îngerul cu sfeșnic, pictat pe aceeași pânză cu Pantocratorul, demonstrează unitatea semantică a compoziţiei în jurul Acestuia.

Un caz unic este reprezentarea de la Dobrovăţ (Fig. 27, 28, 30, 31), unde scena este pictată pe peretele de est al pronaosului[1064]. O explicaţie cu privire la inedita poziţionare a compoziţiei în pronaosul bisericii încearcă să dea Bogdan Bratu, care consideră că avem de-a face cu un ecou al Tipicului Sfântului Sava, ce era în uz în acea perioadă în Moldova, reprezentarea de la Dobrovăţ marcând „locul și momentul începerii de odinioară a Liturghiei propriu-zise”[1065]. Considerăm că în căutarea unei explicaţii legate de prezenţa inedită a scenei în pronaos, trebuie ţinut cont de faptul că spre deosebire de toate celelalte compoziţii, la Dobrovăţ nu este pictată reprezentarea lui Iisus Hristos Arhiereu, Sfânta Masă fiind înconjurată doar de îngeri. Concluzia noastră este că la Dobrovăţ nu putem vorbi despre aceeași temă, lipsa Liturghisitorului arătându-ne că avem de-a face cu o scenă propedeutică, ce are ca scop pregătirea creștinilor din pronaos pentru misterul liturgic ce se va împlini în naos-altar. În acest context, observaţiile lui Bogdan Bratu obţin un plus de veridicitate, compoziţia marcând punctul de început al Liturghiei.

Reprezentarea *Dumnezeieștii Liturghii* are ca sursă liturgică două ritualuri cu istorie independentă. Este vorba despre imnul Heruvimilor introdus între cântările Liturghiei în timpul împăratului bizantin Iustin al II-lea (565-578) în preajma anilor 573-574[1066], și de procesiunea ce imită înmormântarea lui Hristos[1067], procesiune ce face parte din slujba Deniei de sâmbătă, și se celebrează în seara de Vineri a

1060 Constantine Cavarnos, *Ghid...*, p. 61, 62.

1061 Dionisie din Furna, *Erminia...*, p. 213. Vezi și traducerea lui Vasile Grecu, în *Cărţi de pictură...*, p. 191.

1062 I.D. Ștefănescu, *Iconografia...*, p. 59.

1063 Idem, *L'Illustration...*, p. 73.

1064 În reprezentarea de la Dobrovăţ, cortegiul liturgic nu este exclusiv angelic, el încheindu-se cu membrii *Bisericii Luptătoare*, format din Rege, preoţi și popor.

1065 Bogdan Bratu, *Icoana Împărăţiei...*, p. 77.

1066 Robert F. Taft, *The liturgy...*, p. 54, 55.

1067 Idem, *In the bridegroom's absence...*, p. 78-79.

Săptămânii Pătimirilor lui Hristos. Imnul Heruvimilor marchează rugăciunea liturgică a îngerilor în comuniune cu oamenii, iar Denia de sâmbătă argumentează procesiunea cu Sfântul Epitaf, simbol al coborârii lui Iisus Hristos de pe Cruce.

Centrată dogmatic pe Jertfa lui Hristos, reprezentarea Liturghiei interacţionează simbolic cu două elemente plastice întâlnite de asemenea într-o formă compoziţională asemănătoare în vaste arii geografice: *Iisus Hristos Agneț* (Fig. 365-369) și *Iisus Hristos în mormânt* din Proscomidiar (Fig. 370-375).

O soluţie plastică inedită se întâlnește în naosul bisericii de la Suceviţa, unde Mitropolitul Gheorghe Movilă este pictat în timp ce slujește *Liturghia* (Fig. 308, 376). Preocupări pentru surprinderea plastică a evenimentului liturgic au existat și în alte spaţii culturale, cum ar fi sculptura cu *Liturghia Sfântului Grigorie* (Fig. 377), realizată în 1480 și păstrată la Berlin în Muzeul Bode (nr.inv. 422). Interpretând compoziţia ce reprezintă pe Sfântul Grigorie slujind Liturghia în faţa unui altar pe care apare Hristos însuși, Loius Réau consemnează faptul că semnificaţiile sacramentale ale acesteia derivă dintr-o icoană bizantină oferită de papa Grigorie I cel Mare (590-604) basilicii Sfânta Cruce din Ierusalim. Apariţia lui Hristos este considerată de Réau o mărturisire a realităţii existenţei euharistice vii[1068]. Chiar dacă nu putem să observăm o influenţă artistică directă între cele două reprezentări, ele aparţin aceluiași filon semantic și sunt legate de credinţa în întâlnirea reală dintre Cer și pământ în timpul Liturghiei.

Evenimentele Parusiei

Referindu-ne la *Eshaton*, trebuie reamintit că acest eveniment poate fi privit diferit din punct de vedere istoric. În sine, Eshatonul semnifică timpurile în care se va desfășura existenţa umană la sfârșitul veacurilor durată. El este totuși contemporan istoriei prin forma de existenţă a îngerilor și a demonilor. Raportat la existenţa istorică a oamenilor, eshatonul are două aspecte: (1) Comuniunea liturgic-eshatologică accesată mistic în timpul vieţii omenești și (2) eshatonul care se va revela deplin și nemijlocit în momentul celei de-a doua veniri a lui Hristos. Momentul revenirii lui Hristos Dumnezeu ca Judecător și restaurator al vieţii veșnice, moment numit și Parusie, este însoţit de semne și minuni ce se vor evidenţia artistic cu ajutorul a diferite elemente plastice care le vor semnifica. Descrierea Parusiei, cât și a zilelor premergătoare acesteia, se păstrează în Apocalipsa și în alte fragmente profetice ale Noului Testament.

Programele iconografice exploatează plastic simbolurile propuse de aceste texte profetice, inserându-le în diferite puncte cheie ale decoraţiei murale. Există două compoziţii care sunt dedicate exclusiv momentelor Parusiei [IV.8] : *Judecata de Apoi* și *Ciclul revelațiilor din Apocalipsa*. În Moldova secolelor al XV-lea și al XVI-lea este întâlnită doar scena *Judecății de Apoi.* În pridvorul de sud al Bisericii Învierii Domnului din Suceviţa a fost pictat *Ciclul revelațiilor din Apocalipsa*, dar stilul picturii trimite la o perioadă mai târzie decât cea în care a fost pictat restul ansamblului mural interior și exterior[1069]. Chiar dacă *Ciclul revelațiilor din Apocalipsa* nu se întâlnește complet în secolele studiate, elemente plastice având ca sursă aceste revelaţii se întâlnesc disparat în pictura bisericilor, cum este cazul *Mielului biruitor*, al *Tetramorfului*, al *Tronului Hetimasiei*, al *Timpului rotit ca un sul*, al *Ierusalimului ceresc*, al *Cerurilor deschise*, al *Balaurului*, al *Armatei Arhanghelului Mihail*, al *Femeii ce stă pe lună*, al *Celor patru îngeri* sau al *Ploii de foc și sânge.*

Ca și în cazul celorlalte elemente plastice cu valoare simbolică folosite în iconografie, și acestea ce se referă la momentul Parusiei sunt un produs al contextului cultural creștin exprimat în perioade diferite, în mai multe regiuni geografice.

1068 Louis Réau, *Iconographie…*, Tome second, vol. II, p. 42-43.
1069 Vezi menţiunile din capitolul (II.7) „Interacţiunea arhitectură-iconografie în spaţiul propedeutic al bisericii".



Fig. 351. Personificări inspirate de Evanghelia apocrifă a lui Nicodim, cele două personaje legate sub picioarele lui Hristos sunt prezente pe coperta Tetraevanghelului dăruit de Ieremia Movilă Mănăstirii Sf. Ecaterina - Muzeul Mănăstirii Sinai. Egipt.



Fig. 352. Fildeșul bizantin atribuit secolului al XI-lea și păstrat la Museum für Byzantinische Kunst demonstrează longevitatea schiței compoziționale folosite pentru a reprezenta *Coborârea la iad* - Berlin.



Fig. 353. În Moldova, majoritatea reprezentărilor *Coborârii la iad* înfățișează personajele din stânga lui Hristos *fără aureole*, fapt întâlnit și în spațiile geografice aflate sub influența slavilor de răsărit - *Coborârea la iad.* Lublin. Polonia.



Fig. 354. Icoana pictată pentru biserica din Witryłow reprezintă pe Hristos salvând grupurile de oameni din gurile unui balaur - Muzeum Historyczne din Sanok. Polonia.



Fig. 355. *Coborârea Duhului Sfânt*. Relief în fildeș. Proveniență Imperiul Bizantin, a doua jumătate a secolului al XI-lea - Museum für Byzantinische Kunst. Berlin.



Fig. 356. Pe măsură ce puterea imperială bizantină a scăzut și a dispărut, reprezentarea Împăratului din icoana *Coborârii Duhului Sfânt* (Fig. 355) a fost înlocuită cu imaginea unui rege semnificant al *Cosmosului* - Naos. Voroneț.



Fig. 357. *Împărtășania Apostolilor*, sec. VI, Patena descoperită la Alep - Muzeul de Arheologie din Istanbul. Turcia.



Fig. 358. Slujirea arhierească a Mântuitorului Hristos - *Dumnezeiasca Liturghie*. Biserica *Nașterea Domnului* din Arbanasi. Bulgaria.



Fig. 359. Slujirea arhierească a lui Hristos este unică, dar revelată în mod diferit universului inteligibil și universului sensibil - *Dumnezeiasca Liturghie* și *Împărtășania apostolilor*. Altar. Lesnovo. Macedonia.



Fig. 360. Săvârșită în naos-altar, Sfânta Liturghie aduce alături pe oameni și îngeri în jurul lui Iisus Hristos Dumnezeu. Sistemul de boltire a naosului bisericii *Sf. Nicolae* de la Probota deține un tambur inferior, unde este pictată scena *Dumnezeiasca Liturghie*.





Fig. 484. (stânga) „ ... arătatu-v-ați ca niște cărbuni dumnezeiești ... cetele demonilor cu sabia tăindu-le, vitejilor mucenici, cei ce sunteți luminătorii inimilor noastre" (Triod) - Sfânt militar. Mănăstirea Sfântului Antonie. Egipt.

Fig. 485. (dreapta) „Bine săvârșind nevoința Mucenice purtătorule de chinuri, și păzind credința, ai luat cununile biruinței, și acum stai cu bucurie înaintea lui Dumnezeu" (Minei) - Sfântul Gheorghe și un alt sfânt militar. Mănăstirea Sfântului Antonie de la Marea Roșie. Egipt.



Fig. 486. „Binecuvântată este oastea Împăratului cerurilor. Că de au și fost pământeni mucenicii, dar s-au sârguit a ajunge la vrednicia îngerească; de trupuri neîngrijindu-se și prin pătimiri, cinstei celor fără de trupuri învrednicindu-se" (Triod) - *Cavalcada Sfinților Mucenici*. Mănăstirea Sfântul Pavel Tebeul. Egipt.



Fig. 487. „Cu bună vitejie săvârșind calea cea bună, ai biruit pe vrăjmașul cel războinic, Mucenice" (Minei) - Detaliu *Cavalcada Sfinților Mucenici* (Fig. 486).



Fig. 488. „Tabără și oaste de mucenici, cu nimic mai prejos decât tabăra de îngeri pe care a văzut-o patriarhul Iacov, ci în întrecere cu ea și egală ei." (Sf. Ioan Gură de aur) - Detaliu din Fig. 486.

Fig. 489. (stânga) La începutul secolului al XV-lea, regele lituaniano-polon Władysław II Jagełło este reprezentat călare, într-o compoziţie ce surprinde încoronarea sa de către înger - Capela Sfintei Treimi. Castelul din Lublin. Polonia.

Fig. 490. (dreapta) Tot în secolul al XV-lea, Teodor Vitold, ctitorul bisericii din Lujani este reprezentat călare - Tablou votiv. Lujani. Ucraina.







Fig. 491. În anul 1547, mitropolitul Grigorie Roșca, ctitorul exonartexului și picturii exterioare de la Voroneţ, asociază reprezentarea votivă cu scena *Biruința Sfântului Gheorghe*. Eforturile pe care le fac apărătorii cetăţii pentru a se implica alături de Sfânt în lupta asupra balaurului ne arată că întreaga compoziţie este gândită în sensul apărării cetăţii creștine, Sfântul Gheorghe fiind imaginea intervenţiei divine - Exteriorul bisericii de la Voroneţ.



Fig. 492. În panoul de fildeș păstrat la Bode Museum, deasupra Sfinţilor 40 de mucenici, în ceruri, este reprezentat Hristos Judecător, Cel ce va trimite asupra lor cununile biruinţei - Berlin.



Fig. 493. Pe șantierul arheologic de la Halmyris-Murighiol a fost descoperit mormântul Sfinţilor mucenici Epictet și Astion.



Fig. 494. Cripta unde au fost descoperite osemintele este pictată, deasupra spaţiilor pregătite pentru așezarea trupurilor martirilor fiind reprezentată *o cunună* - Mormântul Sfinţilor Epictet și Astion. Halmyris-Murighiol. Tulcea.

CUPRINS | CONTENT

IMAGINI ALB-NEGRU DIN ARHIVA PROF. UNIV. DR. LECA MORARIU (1888-1963), DECAN AL FACULTĂȚII DE LITERE ȘI FILOSOFIE DIN CERNĂUȚI



Deși domnul Gabriel Herea pleacă de la un concept preluat de la alți autori – „Spațiul cale", formulat de Heinrich Lűtzler – el îl îmbogățește și îl aplică, de o manieră personală și convingătoare, la analiza arhitecturii bisericilor din Moldova, discutând despre un „Spațiu al pregătirii" și un „Spațiu al împlinirii", plecând de la premisa modelului biblic al Cortului revelat lui Moise și pus în operă în Templu de David și Solomon, regăsit în esența sa în structura spațială a lăcașurilor moldovenești, care în forma lor dezvoltată includ, în primul tip de cale exonartexul, pronaosul și gropnița, iar în cel de al doilea naos-altarul.

Prof.Univ.Dr. Tereza Sinigalia

Am apreciat nu puține analize ale autorului, dovedind un spirit critic ascuțit. Este cazul cercetării celor trei tipuri iconografice ale „Rugului aprins"; cea asupra teoriilor laicizante privitoare la pictura exterioară din vremea lui Rareș, unele tinzând a o transforma într-o „gazetă de perete" sui generis a vechii Moldove... Remarcabile sunt observațiile sale privitoare la partea recent restaurată a picturii de la Pătrăuți, mai ales cele privitoare la iconografia constantiniană și la „Judecata de apoi" de pe peretele exterior vestic – sau cele privitoare la scenele cu sugestii trinitare de la Sucevița (sugestia antiprotestantă e interesantă, dar mă întreb dacă aici nu avem în primul rând o influență emergentă a picturii ruse).

Academician Răzvan Theodorescu

Privită în ansamblu, lucrarea părintelui Herea Gabriel Dinu reprezintă un demers original prin care aduce o reală contribuție la dezvoltarea cercetării interdisciplinare atât în domeniul istoriei artei cât și în domeniul teologiei sau filosofiei. Apreciem efortul deosebit pe care l-a depus în elaborarea acestei lucrări, un efort intelectual dublat de un efort existențial, marcat nu doar de slujirea asumată într-o biserică medievală, ci și de „pelerinajele" de studiu în diverse țări păstrătoare ale tezaurului simbolic, estetic și teologic creștin.

Prof.Univ.Dr.Pr. Gheorghe Popa

Considerăm că ansamblul amplu de informații bine documentate (texte biblice, imnografice și patristice), consemnate și organizate într-o formă clară și concludentă, aduse împreună cu un numeros material ilustrativ ca parte necesară în vederea comparării textelor sursă cu imaginile ce conțin elemente artistico-simbolice și al argumentării existenței unui context cultural semnificativ în Moldova medievală, poate constitui aspectul principal al contribuției științifice din Teză.

Conf.Univ.Dr. Carmen Cecilia Solomonea

ISBN 978-606-93329-5-5